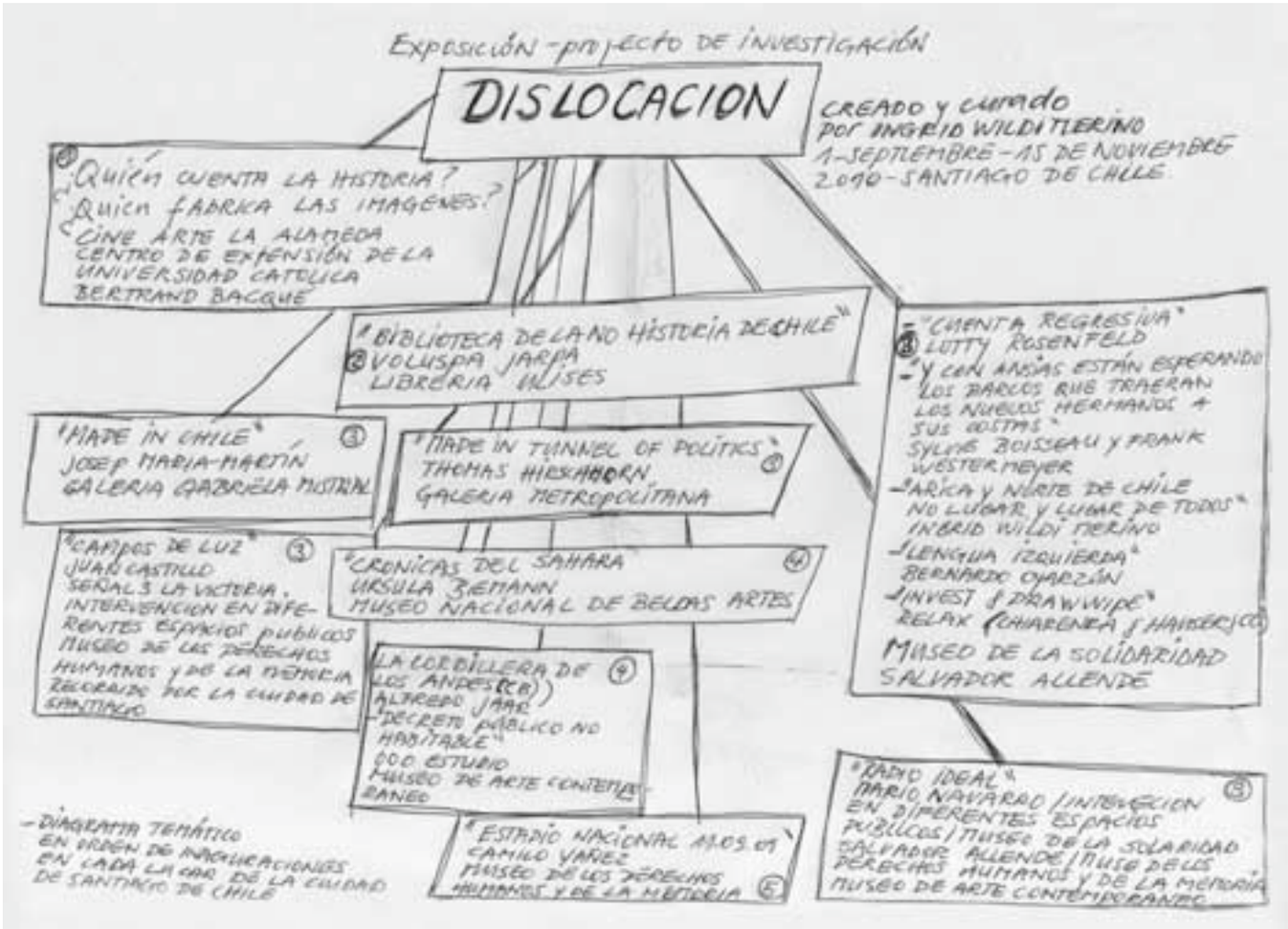


DISLOCACIÓN

Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización

Ingrid Wildi Merino

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 1 23-10-13 12:28

Página previa

Diagrama *Dislocación* de Ingrid Wildi Merino
para concepto de investigación y exposición
2007 - 2010

Esta publicación fue financiada
con el aporte de FONDART 2013

DISLOCACIÓN
Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización

Editora, autora y curadora del Proyecto *Dislocación*
Ingrid Wildi Merino
Co-editores para la versión en español:
Ana María Saavedra, Luis Alarcón

Traducción alemán-español
Karen Michelsen Castañón, Andrea Meza, María Elena Zayas Rivera

Redacción y corrección de textos
Ana María Saavedra, Ingrid Wildi Merino

Diseño gráfico
Miguel Ángel Fernández
(Basado en el diseño gráfico de Rodrigo Araya
para el catálogo *Dislocación* en alemán e inglés)

Diseño portada
Rodrigo Araya

Fotografía portada
Ingrid Wildi Merino

ANDROS Impresores
1.000 ejemplares

Esta publicación contiene los textos del catálogo original en alemán e inglés del proyecto *Dislocación,* traducidos al español.

Registro de Propiedad Intelectual: 234.228
La presente publicación, su contenido y temática se encuentran registrados y amparados por las normas internacionales de propiedad intelectual. Inscrito en el Registro de Propiedad Intelectual de Chile. Se autoriza su reproducción total o parcial, mencionando a su autora.

DISLOCACIÓN Ediciones / noviembre 2013
© Ingrid Wildi Merino
ISBN: 978-956-353-381-1

Exposición *Dislocación* en Santiago de Chile
2 septiembre 2010 – 15 noviembre 2010

Librería Ulises
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
Galería Gabriela Mistral
Galería Metropolitana
Museo Nacional de Bellas Artes
Museo de Arte Contemporáneo
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
Canal Señal 3 de La Victoria
Cine Arte Alameda

Exposición *Dislocación* en Berna, Suiza
18 marzo 2011 – 19 junio 2011

Kunstmuseum Bern

Agradecimientos

Agradezco a los artistas participantes por sus investigaciones y su compromiso en este largo proceso de cuatro años y a los autores que con gran generosidad han hecho posible que esta publicación exista: Ursula Biemann, Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, Juan Castillo, Javier Rioseco, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Voluspa Jarpa, Josep-Maria Martín, Mario Navarro, Bernardo Oyarzún, RELAX (Chiarenza & Hauser & co), Lotty Rosenfeld, Camilo Yáñez, Rodolfo Andaur, Fernando Balcells, Katheen Bühler, Ramón Castillo, Ricardo Loebell, Justo Pastor Mellado, Sergio Rojas, Adriana Valdés, Paulina Varas Alarcón, Philip Ursprung.

Agradezco al equipo de producción y a todos quienes de alguna forma colaboraron y apoyaron este proyecto y esta publicación:
Co-Curadora del Kunstmuseum de Berna en Suiza para *Dislocación*: Kathleen Bühler.
Productor general: Camilo Yáñez
Productora ejecutiva: Javiera Parada
Asistentes de curadora: Rodrigo Lobos, Cristián Valenzuela
Diseño gráfico: Rodrigo Araya
Fotografía: Jorge Brantmayer
Diseño Web: Daniela Montané
Asistentes de producción: Cristina Vega, Claudia Seguel, Rodolfo Andaur
Relaciones públicas: Catalina Mena, Francisca Babul Guixé

Índice

Introducción

4 **Ingrid Wildi Merino**

Ensayos

10 **Ingrid Wildi Merino**
***Dislocación* en la Globalización**
Texto curatorial

20 **Kathleen Bühler**
***Dislocación* – Trasfondo de la exposición**

26 **Philip Ursprung**
Commonwealth: Más allá de lo privado y lo público

32 **Justo Pastor Mellado**
***Dislocación:* La exposición como procedimiento analítico**

36 **Bertrand Bacqué**
Del documental al video ensayo: La invención de lo real en la pantalla

Artistas

42 **Ursula Biemann** / **Sahara Chronicle** / Paulina Varas Alarcón

44 **Boisseau & Westermeyer** / **Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas** / Ricardo Loebell

46 **Juan Castillo** / **Campos de luz** / Sergio Rojas

48 **OOO Estudio** / **Decreto público no habitable** / Philip Ursprung

50 **Thomas Hirschhorn** / **Made in Tunnel of Politics** / Justo Pastor Mellado

52 **Alfredo Jaar** / **La cordillera de los Andes (CB)** / Philip Ursprung

54 **Voluspa Jarpa** / **Biblioteca de la No-Historia de Chile** / Adriana Valdés

56 **Josep-Maria Martín** / **Made in Chile** / Fernando Balcells / Ramón Castillo

60 **Mario Navarro** / **Radio Ideal** / Kathleen Bühler

62 **Bernardo Oyarzún** / **Lengua izquierda** / Sergio Rojas

64 **RELAX (chiarenza & hauser & co)** / **invest & drawwipe** / Fernando Balcells

66 **Lotty Rosenfeld** / **Cuenta Regresiva** / Philip Ursprung

68 **Ingrid Wildi Merino** / **Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos** / Rodolfo Andaur

70 **Camilo Yáñez** / **Estadio Nacional, 11.09.09 Santiago, Chile** / Kathleen Bühler

72 **Biografías**

Introducción



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Presentación de *Dislocación* como proyecto de investigación
Ingrid Wildi Merino

Esta publicación en español tiene como objetivo permitir la circulación, en Chile y países de lengua hispana, de la reflexión producida por artistas, grupos de críticos e investigadores de arte contemporáneo tanto chilenos como europeos, para el proyecto de investigación y exposición *Dislocación* -que desarrollé desde el año 2007 hasta el 2011.

El proyecto *Dislocación* comenzó, el 2007, cuando estaba realizando la exposición *Historias breves* en la Galería Gabriela Mistral y el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile. En ese mismo momento fui invitada por la Embajada de Suiza en Chile a concebir un concepto expositivo para la conmemoración del Bicentenario de Chile en septiembre de 2010. En este contexto planteé las preguntas: ¿Qué estamos festejando: la independencia o la dependencia de Chile? ¿Cuáles son los motivos que la embajada de Suiza en Chile tiene para querer participar con una exposición en el Bicentenario? De acuerdo con este cuestionamiento, desarrollé el concepto *Dislocación* centrándome en la memoria histórica, las realidades contemporáneas, las fracturas y descalces a partir de los procesos políticos y de poscolonización que se han producido en Chile.

Una vez elaborado el concepto y el marco teórico para *Dislocación*, comencé a invitar a artistas chilenos y europeos que tenían un trabajo ligado a problemáticas socio políticas contemporáneas. La idea medular era que los artistas invitados desarrollasen propuestas de obra relacionadas con los efectos de la globalización, desde lo local a lo global, o inversamente. Desde esta perspectiva, los artistas plantearon proyectos que examinaron temáticas tales como: migración, exilio, memoria ausente, colonización, lengua subalterna en confrontación con lenguas colonizadoras, moralidad en el neoliberalismo, relación entre economía, política e historia, desterritorialización, entre otros. Me interesaba el sujeto desarticulado y los motivos de su desarticulación. Fue esta temática la que hizo que el concepto *Dislocación* pudiera generar un interés que se proyectara más allá del mundo del arte.

En marzo de 2008 viajé a Chile para reunirme con los artistas nacionales y para dialogar sobre sus trabajos y analizar sus respectivas propuestas. También tomé contacto con Claudia Zaldívar (en ese entonces directora de la Galería Gabriela Mistral), con Milan Ivelic y Ramón Castillo (entonces director y curador, respectivamente, del Museo Nacional de Bellas Artes), con la Galería Metropolitana (espacio independiente de arte contemporáneo) y con otras instituciones de las artes visuales de Santiago, además del grupo de teóricos nacionales que luego formaron parte del proyecto.

En ese momento, la Embajada de Suiza en Chile me pidió revisar el listado de artistas convocados debido a su preocupación por la participación de Thomas Hirschhorn, por ser un artista crítico a la política suiza, dándome como ejemplo la exposición *Swiss-Swiss Democracy* (Centro Cultural Suizo en París, 2004-2005), señalando que Chile era un país sensible a la política, a lo que respondí que no modificaría ningún aspecto del concepto *Dislocación*.

Más tarde, en octubre de 2008, realicé una conferencia sobre *Dislocación* en el Museo de Artes Visuales, MAVI, mostrando el proceso del proyecto y coordinando para 2009 conferencias y reuniones con los artistas y teóricos chilenos y europeos. La invitación a los artistas consistía en trabajar desde Chile, desarrollando y repensando la situación histórica y actual chilena, y analizando las realidades locales y sus vinculaciones con los procesos globales en lo político, económico y social, a partir de los años 70.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 4 23-10-13 12:28



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Análisis de políticas de intervención en sitios específicos
Javier Rioseco, Juan Castillo, Bernardo Oyarzún
Moderado por: Philip Ursprung



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Identidad cultural y geopolítica
Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, Ursula Biemann, Ingrid Wildi Merino
Moderado por: Justo Pastor Mellado



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
La historiografía como un instrumento político
Camilo Yañez, RELAX [chiarenza & hauser & co], Voluspa Jarpa
Moderado por: Justo Pastor Mellado

En julio de 2009, se comenzó a construir una plataforma de intercambio entre los artistas y teóricos chilenos y europeos, y sus contextos. Por esto organicé y coordiné un viaje a Chile invitando a Thomas Hirschhorn, Josep-Maria Martín, Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, RELAX (chiarenza & hauser & co) y Philip Ursprung. Se realizaron tres conferencias en el MAVI: Thomas Hirschhorn presentó su proyecto *The Bijlmer Spinoza-Festival* (Amsterdam, 2009), conferencia que trataba sobre las ideas de archivo y monumento. El crítico de arte Philip Ursprung presentó "Dislocación en el Arte: Gordon Matta Clark", vinculando el concepto *Dislocación* con la obra de Matta-Clark, analizando sus métodos y abordando su trabajo como fuente de inspiración para los discursos contemporáneos. Finalmente, el artista Josep-Maria Martín presentó sus proyectos centrados en crear desde el arte nuevas estrategias de intervención en ciertas estructuras consolidadas de la sociedad actual. Para todos los artistas y teóricos invitados, organicé visitas guiadas sobre urbanismo y arquitectura con el arquitecto y artista Javier Rioseco. Estas visitas guiadas se desarrollaron en distintos barrios de Santiago, con el fin de reflexionar sobre las tensiones históricas y socio-políticas que se manifiestan a través de la arquitectura.

Luego, en diciembre de 2009, en un nuevo viaje a Santiago, configuré el equipo definitivo de asistentes -Claudia Seguel, Cristina Vega, Rodrigo Lobos, Rodrigo Araya, Daniela Montané, Cristian Valenzuela, Nicolás Rupcich- encabezado por el productor (y artista) Camilo Yáñez, a quienes agradezco enormemente la dedicación y compromiso con mi proyecto. También en 2009 se comenzó a construir el sitio web de *Dislocación* en español, que en 2011 se traduciría al inglés.

Dislocación en Santiago de Chile, 2010

Dislocación se inauguró en el Cine Arte Alameda, el 2 de septiembre de 2010 y, de manera escalonada, en 9 lugares elegidos como circuito. Como actividad complementaria a la exposición en Santiago, se realizó en el Cine Arte Alameda un ciclo de cine gratuito durante 8 días, titulado "¿Quién fabrica las imágenes? ¿Quién cuenta la Historia?", y lo diseñamos en conjunto con Bertrand Bacqué y Jean Perret, ambos miembros fundadores del Festival internacional de documentales "Visions du Réel" en Nyon, Suiza, y profesores también de la carrera de cine en la Universidad de Arte y Diseño de Ginebra (HEAD) en Suiza, institución donde también enseño. Este ciclo de cine abordó las temáticas propuestas por *Dislocación*, desde la producción fílmica. Las obras (que provenían tanto del cine documental-experimental como también del video ensayo) dieron cuenta de la dilución de la frontera entre cine y arte contemporáneo. El programa comenzó con *El hombre de la cámara,* del cineasta Dziga Vertov y concluyó con *Performing the Border*, de la artista y teórica Ursula Biemann. También se presentaron tres bloques de programación, tratando de reconstituir la evolución de este género, desde sus inicios hasta una panorámica contemporánea, presentando también ensayos de jóvenes cineastas y artistas, chilenos y europeos.

Los procesos teóricos y estéticos de *Dislocación* se dieron a conocer a través de una serie de conferencias de teóricos y artistas en la Universidad Diego Portales y Galería Metropolitana, con la participación de Ute Meta Bauer, Ursula Biemann, Josep-Maria Martín, Bertrand Bacquet, Philip Ursprung y Thomas Hirschhorn.

Para la exposición en Santiago de Chile editamos una publicación en formato de periódico que fue distribuida gratuitamente en los

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 5 23-10-13 12:28



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Offspace como un lugar de resistencia artística
Galería Metropolitana: Luis Alarcón, Ana María Saavedra



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
¿Hacer arte político?
Ingrid Wildi Merino, Thomas Hirschhorn
Moderador: Philip Ursprung



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Conclusiones
Kathleen Bühler - Ingrid Wildi Merino

diversos espacios expositivos. La elección y la combinación de los diferentes espacios en Santiago para las respectivas propuestas de los artistas en *Dislocación* produjeron combinadamente una movilidad forzada de públicos generando desplazamientos inéditos y lecturas por la ciudad, que tuvo lugar desde el 1 de septiembre al 15 de noviembre de 2010.

Dislocación en Berna, Suiza, 2011

Como había sido pensado desde el concepto curatorial, las obras debían viajar desde la capital chilena a Berna, Suiza, donde se encuentra el Kunstmuseum, para la finalización del proyecto de exhibición *Dislocación*. Las obras producidas en Santiago de Chile fueron exhibidas en Berna, desde el 15 de marzo hasta el 19 de junio de 2011, ocupando la arquitectura del museo como único lugar de exposición. Para esta ocasión, invité a Kathleen Bühler, curadora del Departamento de Arte Contemporáneo del Kunstmuseum, a compartir la curatoría de esta nueva versión de la exposición *Dislocación* y la producción del catálogo original en inglés-alemán bajo el sello de Hatje Cantz.

Para la puesta en escena en Berna mostramos los trabajos de los artistas dando a ver una unicidad en cadena, atribuyéndole a cada obra su espacio y creando un encadenamiento ensayístico semántico, donde el proyecto expositivo *Dislocación* le otorgó una nueva configuración espacial y política al Kunstmuseum de Berna.

También en Berna organizamos un simposio, donde los artistas chilenos y europeos presentaron sus trabajos para el proyecto *Dislocación,* el 20 de marzo de 2011, moderado por los teóricos Philip Ursprung, Justo Pastor Mellado y Katheen Bühler con la participación de los artistas Voluspa Jarpa, Bernardo Oyarzún, Javier Rioseco, Camilo Yáñez, Juan Castillo, Thomas Hirschhorn, Grupo RELAX (Chiarenza & Hauser & co), Ursula Biemann, Frank Westermeyer y Sylvie Boisseau y los directores de Galería Metropolitana, Ana María Saavedra y Luis Alarcón.

El proyecto curatorial *Dislocación* recibió el *Swiss Award Exhibition* de 2011, premio a la mejor exposición de ese año en Suiza.

Ingrid Wildi Merino
Bienne – Biel, Suiza
septiembre, 2013

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 6 23-10-13 12:28

Conferencias / Santiago, Chile

Ingrid Wildi Merino
Dislocación
Museo de Artes Visuales | MAVI. 21 Oct. 2008

Philip Ursprung
Dislocación en el arte: Gordon Matta-Clark
Museo de Artes Visuales | MAVI. 07 Jul. 2009

Thomas Hirschhorn
The Bijlmer Spinoza-Festival
Museo de Artes Visuales | MAVI. 11 Jul. 2009

Josep-Maria Martín
Posicionamiento y Estrategias Artísticas en la Esfera Cotidiana:
en/con los Sistemas de las Personas
Museo de Artes Visuales | MAVI. 17 Ago. 2009

Bertrand Bacqué
Cine de lo real
Auditorium Facultad Arquitectura, Arte y Diseño UDP
01 Sept. 2010

Ute Meta Bauer
In Site
Auditorium Facultad Arquitectura, Arte y Diseño UDP
02 Sept. 2010

Ursula Biemann
Counter Geographies
Auditorium Facultad Arquitectura, Arte y Diseño UDP
03 Sept. 2010

Thomas Hirschhorn
Doing art politically: What does this mean?
Galería Metropolitana. 05 Sept. 2010

Josep-Maria Martín
Auditorium Facultad Arquitectura, Arte y Diseño UDP
07 Sept. 2010

Philip Ursprung
Commonwealth: Beyond the Private and the Public
Auditorium Facultad Arquitectura, Arte y Diseño UDP
09 Nov. 2010

Simposio / Kunstmuseum de Berna, Suiza

20 de marzo 2011
En español, francés y alemán

Presentación
Dislocación como proyecto de investigación
Ingrid Wildi Merino

Análisis de políticas de intervención en sitios específicos
Bernardo Oyarzún, Juan Castillo, Javier Rioseco
Moderado por: Philip Ursprung

Identidad cultural y geopolítica
Ursula Biemann, Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer,
Ingrid Wildi Merino
Moderado por: Justo Pastor Mellado

La historiografía como un instrumento político
RELAX [chiarenza & hauser & co], Voluspa Jarpa, Camilo Yáñez
Moderado por: Justo Pastor Mellado

Offspace como un lugar de resistencia artística
Galería Metropolitana: Ana María Saavedra - Luis Alarcón

¿Hacer arte político?
Thomas Hirschhorn, Ingrid Wildi Merino
Moderado por: Philip Ursprung

Conclusiones
Kathleen Bühler - Ingrid Wildi Merino



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Equipo *Dislocación:* Nicolas Rupcich y Rodrigo Araya



Simposio *Dislocación* en el Kunstmuseum de Berna, Suiza
Intérpretes realizando traducción simultánea al español, francés y alemán

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 7 23-10-13 12:28


MAERSK
MAERSK SEALAND
CMA CGM



ENSAYOS

Ingrid Wildi Merino
Dislocación en la globalización

Kathleen Bühler
Dislocación -Trasfondo de la exposición

Philip Ursprung
Common Wealth: Más allá de lo privado y lo público

Justo Pastor Mellado
Dislocación: La exposición como procedimiento analítico

Bertrand Bacqué
Del documental al video ensayo: La invención de lo real en la pantalla

Ingrid Wildi Merino

Dislocación en la globalización

Si dibujo un punto en un papel,
¿el universo seguirá siendo el mismo?

Luis Camnitzer

Con *Dislocación*, palabra que proviene de la medicina, me refiero a la acción y efecto de separar a un sujeto de su núcleo de articulación. Esta nominación también se utiliza para expresar la torsión de un argumento o un razonamiento, manipulándolo, moviéndolo o sacándolo de su contexto. En ese sentido, el término señala la existencia de una discontinuidad en el curso natural de un proceso. Desde esta óptica, con *Dislocación* muestro las desarticulaciones causadas por una disgregación y disfunción que provoca un descalce -o falla- en los sistemas y en los procesos sociales y culturales, sufriendo una "fractura" representada en una discontinuidad en la articulación para su futura acción.

El interés particular de *Dislocación* como proyecto de investigación es la globalización terrestre, sus causas históricas y sus efectos contemporáneos. Esto surge a través de mi trabajo de investigación como artista sobre problemáticas identitarias y geopolíticas que se sitúan interrogando el espacio y el lugar del sujeto con su "historia" al interior de "La Historia", desde los movimientos colonizadores/colonizados, desde los desplazamientos sociales y culturales, desde las articulaciones y desarticulaciones históricas de lo personal a lo político. Estas desarticulaciones dentro de las estructuras sociales y culturales, en el marco de la globalización y sus características económicas y políticas, obligan a que una parte de la población del mundo se desplace y migre hacia la búsqueda de más oportunidades de desenvolvimiento económico y/o social y, por conclusión, muchas veces viva en un desfase cultural.

La globalización terrestre produce transacciones económicas y simbólicas desde un lugar de la tierra hacia otro, lo que genera migración o más bien "nomadismo reproducido", implicando una movilidad para el salvaguardo de una estabilidad económica a partir de la creencia en ideales globales. La globalización terrestre produce modelos unificantes sin tomar en cuenta las diferencias étnicas, culturales o sociales. Esta unificación permite una mejor gestión económica, infiltrándose en las políticas locales y calculando meramente su ganancia económica. Una gran parte de la población del mundo que está en una clara desventaja económica, aspira a estos ideales de unificación, creyendo en una democracia de oportunidades de tipo económico, social o laboral. Sin embargo, para la gran cantidad de inmigrantes proveniente de clases sociales no privilegiadas, las oportunidades de desenvolvimiento en Europa, sean laborales y/o socio-culturales, son casi inalcanzables, en comparación a las de un europeo o migrante con un capital económico y/o cultural que le facilita un mejor desenvolvimiento personal y social. Esto concretamente implica que el migrante (económico) vive en un desfase socio/económico y cultural dentro de una sociedad privilegiada, pasando a formar parte de ese sector de la población invisibilizado, que en los países ricos se conoce como "Cuarto mundo"[1]. Con *Dislocación* me interesa cuestionar el contexto de la globalización terrestre, ya que es allí donde surge la pregunta por la trascendencia de la migración, la desterritorialización, las diferencias sociales y culturales y todas aquellas diferencias relacionadas con la economía política y "La Historia". Según Peter Sloterdijk[2] el origen filosófico del pensamiento global podría comenzar en la antigüedad occidental, en donde el término "globo" manifiesta la tesis del cosmos como una gran unidad. En cuanto a las adjetivaciones de cosas "globales", éstas derivan del verbo anglosajón *to globalize*; de ahí procede la híbrida figura de la "globalización". Como sea, esta expresión acentúa el matiz activo del acontecer actual del mundo: si sucede la globalización es siempre por operaciones con efectos en la lejanía[3]. La idea de representar la totalidad de lo que *es* mediante la imagen de una esfera omnicomprensiva[4], para

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 10 23-10-13 12:28



Spot televisivo para *Dislocación*
Fragmento de una entrevista realizada a Milton Friedman en 1975 (WPIX Channel 11, Nueva York) emitido por Televisión Nacional de Chile (TVN) entre 1 de septiembre y 15 de noviembre del 2010, subtitulado en español, con el principio de la carta que Milton Friedmann enviara al General Augusto Pinochet (acto artístico de todo el equipo de *Dislocación* en Santiago de Chile)



Harmonia macrocosmica, 1708
Andreas Cellarius, representación del sistema copernicano

luego comprender ese cosmos en el pensamiento y asumirlo como un orden, corresponde al primer intento globalizador.

Los pensadores de la tradición europea tenían la certeza de que "el bien y la redondez acaban en lo mismo", por eso la forma esférica pudo ser efectiva como sistema cósmico de inmunidad. Sólo como logros mucho más tardíos, entran en juego teorías de lo no redondo[5] (las ciencias de la experiencia, la muerte de Dios, las matemáticas del caos y el fin de la vieja Europa). En Latinoamérica esta racionalización de la estructura de mundo, que tan bien describe Peter Sloterdijk, hace parte hoy en día de nuestra herencia colonial, y nos lleva a pensar y a estructurar el mundo desde unas opciones aptas para servir a los sistemas económicos de desarrollo neoliberal.

Economía e Historia: ¿El pensamiento único?

Reflexionar sobre la globalización no es nada nuevo, pero pensar sobre sus orígenes nos ayuda a re-pensar nuestro devenir, ya que vivimos bajo los principios de este diagrama histórico. En la historia de la economía política, Adam Smith (economista y filósofo escocés), escribió en 1759 la *Teoría de los Sentimientos morales*[6], teoría que parte por la exploración de todas las conductas humanas, donde el egoísmo no parece desempeñar un papel determinante. A lo largo de la obra el autor explica el origen y funcionamiento de los sentimientos morales: el resentimiento, la venganza, la virtud, la admiración, la corrupción y la justicia. Smith deja en claro tanto en esta obra como en *La riqueza de las naciones* (obra posterior) que la empatía con el egoísmo forma parte de la herencia de la economía política. En ese contexto, su aseveración "dame lo que necesito y tendrás lo que deseas"[7] toma particular relevancia. Hay que recordar que la obra de Smith es una guía para el diseño de la política económica de los gobiernos neoliberales actuales.

Mucho más tarde, con las problemáticas laborales provocadas por el sistema capitalista reinante, Karl Marx declara en su *Tesis sobre Feuerbach* y el libro *Das Kapital* (1867) que "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo"[8]. Marx al hacer un análisis histórico, económico y social del capitalismo europeo parte de la noción que la historia de la humanidad es la historia de la lucha de clases sociales. Según el autor el Estado capitalista responde a los intereses de la clase burguesa y su función es defender la propiedad privada. *Das Kapital* de Marx se puede entender como un estudio sobre las especificidades históricas de la sociedad moderna, en la medida que considera que la "esfera" económica domina y condiciona el funcionamiento de la sociedad moderna, sabiendo que desde esa "esfera" se torna al punto de partida fundamental para comprender la sociedad moderna y cómo ésta funciona a través de las relaciones de dominación entre las clases sociales. El orden capitalista se distingue de los anteriores por su movilidad social y por la regulación formal de las relaciones sociales. Desde el punto de vista ideológico la teoría de Smith ha sido hábilmente utilizada al considerar el "deseo" y la "falta" como factores primordiales para la productividad y estabilidad social y global. De allí que su obra se pueda catalogar como la base de lo que será la futura política económica neoliberal propuesta por Milton Friedman.

En la historia reciente de América Latina, Chile ha vivido momentos en que la realidad ha estado marcada por la "aplicación" de esas visiones del mundo. En este país sudamericano, en 1970, con el respaldo de la Unidad Popular (coalición electoral de partidos

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 11 23-10-13 12:28



Marcha de allendistas, 1964
Manifestantes en Santiago de Chile a favor de la elección de Salvador Allende como presidente de Chile



Salvador Allende y su gabinete, 1970



Bombardeo del Palacio de La Moneda, 1973
Inicio del golpe militar, 11 de septiembre de 1973
Imagen del documental *La batalla de Chile* (1975/76) de Patricio Guzmán

políticos de izquierda y centro-izquierda) fue elegido democráticamente Salvador Allende, el primer presidente marxista en la historia. Este presidente trató de establecer un camino alternativo hacia una sociedad más igualitaria, la llamada "vía chilena al socialismo", mediante proyectos tales como la nacionalización del cobre, la aceleración de la reforma agraria, el congelamiento de los precios de las mercancías, el aumento de los salarios de los trabajadores, la modificación de la constitución y la creación de una cámara única. Estas acciones de la Unidad Popular motivaron a la burguesía chilena y a Richard Nixon a promover un boicot contra el gobierno de Allende, mediante la negación de créditos externos y la petición de un embargo al cobre chileno y, finalmente, el abrupto golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Con la dictadura militar, que durante 17 años estuvo encabezada por el General Augusto Pinochet Ugarte, Chile se convirtió en el laboratorio del neoliberalismo. Milton Friedman, el principal propulsor de esa teoría, fue invitado por parte de los ex-alumnos chilenos que se formaron en la *Escuela de Chicago* ("Chicago Boys") a dictar algunas conferencias sobre la situación económica chilena. Friedman consideraba que en Chile "la economía social de mercado es la única medicina" y propuso desmontar gradualmente el Estado y dejar que actuaran libremente las leyes de la oferta y demanda, volviendo a la pureza original del sistema de Adam Smith y actualizando la teoría cuantitativa de la moneda. Todas estas transformaciones económicas y políticas fueron posibles en un contexto donde la violación de los derechos humanos se estableció como la forma de operar de la dictadura militar.

Se inició así un proceso donde las desigualdades sociales se agudizaron. Las privatizaciones beneficiaron a los partidarios de la dictadura, al tiempo que la brutal supresión de los sindicatos impidió a los trabajadores y al movimiento popular reclamar alguna mejora en sus condiciones de vida. Las violaciones de los Derechos Humanos en Chile, se convirtieron en una oportunidad para hacer negocios. El Informe Rettig[9] y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech)[10], hablan de que en Chile se violaron los Derechos Humanos de unas 35.000 personas, de los cuales unos 28 mil fueron torturados, 2.279 de ellos ejecutados y unos 1.248 continúan como detenidos desaparecidos[11]. En relación con el exilio político y la migración por razones económicas algunos expertos hablan de un millón de personas.

Objetividad que obliga

Como se puede apreciar, la globalización y, en particular, la globalización neoliberal que se piensa desde el primer mundo, no sólo ha colaborado con los sistemas de poder económico sino también se ha impuesto en los sistemas sociales, culturales e identitarios. Muchos historiadores relevantes han desarrollado un discurso histórico referencial, con bases muy concretas, caracterizadas esencialmente por provenir de un sector excluyente, y cuya principal función es la de arrojar hacia los límites mismos de lo moralmente aceptable a todos aquellos que personifican los atributos contrarios al orden político-discursivo del momento. A través de la crítica postcolonial, las y los teóricos no europeos, muy especialmente personas originarias de América Latina, Africa e India han desarrollado una producción teórica crítica contra esos postulados eurocéntricos. Con sus visiones, esos y esas investigadoras han sido capaces de deconstruir los paradigmas de la historia del hombre occidental a través de herramientas como la revisión, el desplazamiento y la toma de los aparatos intelectuales productores del conocimiento histórico occidental. El principal fin de esta importante corriente crítico-teórica es la desarticulación de

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 12 23-10-13 12:28



¿Dónde están?, 2004
Marcha del 11 de septiembre de 2004 en memoria de los desaparecidos, a 31 años del golpe militar en Santiago de Chile



Que digan dónde están, 2005
Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Plaza de Armas, Santiago de Chile



Berlín Oriental, marcha durante el décimo Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, 1973
La generación de los jóvenes manifiestan su apoyo a la Alemania Oriental DDR

las relaciones dominante/dominado que han marcado la manera de concebir el pasado más reciente, y la formulación de una historia más diversa y plural en la que se haga partícipe a los grupos anteriormente excluidos por el discurso hegemónico. "¿Qué nuevas fuerzas centrífugas emergen en la cultura bajo la línea ecuatorial? ¿Qué saldos han tenido las políticas de inclusión? ¿Qué nuevos diagramas de poder han emergido con la inscripción del sur en el mapa artístico global? ¿En qué medida la práctica artística puede pretender tener aún alguna relación con el proyecto de la descolonización?"[12].

El crítico de arte, curador e historiador mexicano, Cuauhtémoc Medina, propone esta serie de preguntas que pretenden hacer un balance de los resultados concretos de la presencia del arte latinoamericano en el escenario global en los últimos 20 años. Con esta contraofensiva cultural desde el Sur se realiza una recomposición crítica, geográfica, histórica y política en la narrativa del arte moderno y contemporáneo.

Por otra parte, reconsiderando la dimensión política del arte, tomo como ejemplo *Poetics and Politics* curada por Catherine David (*Documenta X*, Kassel, 1997). En este sentido "hoy, más que nunca, las prácticas estéticas contemporáneas tienen que abrir el espacio de lo político allí donde éste, en los últimos años, se ha vaciado de lo político. La política no puede definirse sólo como la mera gestión de los recursos y su administración a cargo de las instituciones, como si fuera sólo el dominio de los "políticos" profesionales, sino como la negociación compleja del espacio común a cargo de sus actores y protagonistas directos"[13]. El espacio común nunca es algo fijo, sino móvil, resistente a la homogeneización y a su clausura: las prácticas contemporáneas que se enfrentan a la manera de hacerlo visible y, en cierto modo, comprensible en toda su complejidad es lo que me interesa. Esto entrega una base concreta al nominativo *Dislocación* como acto generador para enfrentarnos a nuestra realidad local y global. Es, finalmente, por esto que mi interés no radica solamente en mostrar obras de arte sino más bien procesos estéticos, recurriendo para ello a investigaciones artísticas en torno a problemáticas puntuales, en donde la obra no es reducida a su momento de exhibición, sino expuesta en su contexto de investigación, ampliando el concepto "dislocación" mucho más allá de la exhibición misma.

Curatoría como ensayo

A partir del análisis de las propuestas de los artistas y en la medida que fui recibiendo las confirmaciones de los lugares, comencé a situar los trabajos de acuerdo a la espacialidad ofrecida por las instituciones. Desde mi perspectiva de ensayista re-compongo las problemáticas identitarias y geopolíticas que se sitúan interrogando y dialectizando el espacio y el lugar del sujeto con su "historia" en la "Historia", fragmentando, "rimando" y narrando en una línea de tiempo, formando un tejido de cuestionamiento en un cuerpo temático. El ensayo como forma de escritura me permite crear nuevos espacios de reflexión y transición que están ausentes. Estos espacios generan una verdad no dicha, que se encuentra en los intersticios de las imágenes, entre las secuencias, los objetos y las temporalidades y, también, en la percepción del espectador. Estos espacios de cuestionamiento ausentes, aparecen por la re-composición de los elementos supuestamente no presentes entre ellos y las fricciones que éstos producen. *Dislocación* está pensada como una edición de fragmentos distribuidos en una cadencia de tiempo y espacio de reflexión, re-situando diversas investigaciones que, a nivel de adición, forman un todo. En *Dislocación* muestro temáticas desarticuladas que son producidas

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 13 23-10-13 12:28

21 de abril, 1975

Personal
Excmo. Sr. Augusto Pinochet Ugarte
Presidente
Edificio Diego Portales
Santiago, Chile

Estimado señor Presidente:

Durante la visita que le hiciéramos el viernes 21 de marzo, realizada con el objeto de discutir la situación económica de Chile, usted me pidió que le transmitiera mi opinión acerca de la situación y políticas económicas chilenas luego de completar mi estancia en su país. Esta carta responde a tal requerimiento.

Permítame primero decirle cuán agradecidos estamos mi esposa y yo de la cálida hospitalidad que nos brindaran tantos chilenos durante nuestra breve visita; nos hicieron sentir como si realmente estuviéramos en casa. Todos los chilenos que conocimos estaban muy conscientes de la seriedad de los problemas que su país enfrenta, dándose cuenta de que el futuro inmediato iba a ser muy difícil. Sin embargo, todos mostraban una firme determinación en aras de superar dichas dificultades y una especial dedicación en el trabajo por un futuro más próspero.

El problema económico fundamental de Chile tiene claramente dos aristas: la inflación y la promoción de una saludable economía social de mercado. Ambos problemas están relacionados: cuánto más efectivamente se fortalezca el sistema de libre mercado, menores serán los costos transicionales de terminar con la inflación. Sin embargo, y pese a estar relacionados, se trata de dos problemas diferentes: el fortalecimiento del libre mercado no culminará con la inflación *per se*, como tampoco terminar con la inflación derivará automáticamente en un vigoroso e innovador sistema de libre mercado.

La causa de la inflación en Chile es muy clara: el gasto público corresponde, aproximadamente, a un 40% del ingreso nacional. Cerca de un cuarto de este gasto no deriva de impuestos explícitos y, por lo tanto, debe ser financiado emitiendo una mayor cantidad de dinero; en otras palabras, a través del impuesto oculto de la inflación. El impuesto inflación, utilizado para levantar una cantidad de dinero equivalente al 10% del ingreso nacional es, por ende, extremadamente gravoso -una tasa impositiva de 300% a 400% (es decir, la tasa de inflación)- impuesta sobre una estrecha base de cálculo -3% a 4% del ingreso nacional (es decir, el valor de la cantidad de dinero que circula en Chile como efectivo y depósitos en cuentas corrientes).

Este impuesto inflación genera un enorme daño al inducir a las personas a dedicar un gran esfuerzo por limitar su posesión de dinero en efectivo. Ésa es la razón por la cual la base es tan estrecha. En la mayoría de los países, desarrollados y subdesarrollados, la cantidad de dinero es más cercana al 30% del ingreso nacional que al 3% o 4% de éste. Desde la perspectiva del gasto total, que es un múltiplo del ingreso, el dinero en Chile alcanza sólo a algo así como 3 días de gasto, lo que fuerza a realizar nada más que operaciones de subsistencia en el rubro comercio, además de estrangular al mercado de capitales.

Existe sólo una manera de terminar con la inflación: reducir drásticamente la tasa de incremento en la cantidad de dinero. En la situación de Chile, el único modo para lograr la disminución de la tasa de incremento en la cantidad de dinero es reducir el déficit fiscal. Por principio, el déficit fiscal puede ser reducido disminuyendo el gasto público, aumentando los impuestos o endeudándose dentro o fuera del país. Exceptuando el endeudamiento externo, los otros tres métodos tendrían los mismos efectos transitorios en el empleo, aunque afectando a diferentes personas -disminuir el gasto público afectaría inicialmente a los empleados públicos, aumentar los impuestos afectaría inicialmente a las personas empleadas por quienes pagan impuestos, y endeudarse afectaría inicialmente a las personas empleadas por los titulares de los créditos o por la las personas que, de otro modo, hubieran conseguido esos fondos prestados.

En la práctica, disminuir el gasto público es, por lejos, la manera más conveniente para reducir el déficit fiscal ya que, simultáneamente, contribuye al fortalecimiento del sector privado y, por ende, a sentar las bases de un saludable crecimiento económico.

La disminución del déficit fiscal es requisito indispensable para terminar con la inflación. Un problema menos claro es cuán rápidamente debe terminarse con ella. Para un país como Estados Unidos, en el cual la inflación es de alrededor del 10%, yo aconsejo una política gradual de eliminación en dos o tres años. Pero para Chile, en que la inflación se mueve entre el 10% y 20% mensual, creo que graduar su eliminación no es viable; conllevaría una tan gravosa operación por un periodo de tiempo tan largo, que temo la paciencia no acompañaría el esfuerzo.

No existe ninguna manera de eliminar la inflación que no involucre un periodo temporal de transición de severa dificultad, incluyendo desempleo. Sin embargo, y desafortunadamente, Chile enfrenta una elección entre dos males, un breve periodo de alto desempleo o un largo periodo de alto desempleo, aunque sutilmente inferior al primero. En mi opinión, las experiencias de Alemania y Japón luego de la II Guerra Mundial, de Brasil más recientemente, del reajuste de postguerra en Estados Unidos, cuando el gasto público fue reducido drástica y rápidamente, argumentan en pro de un tratamiento de shock. Todas estas experiencias sugieren que este periodo de severas dificultades transicionales sea breve (medible en meses) para que así la subsecuente recuperación sea rápida.

Para mitigar los costos de la transición y facilitar la recuperación, creo que las medidas fiscales y monetarias debieran ser parte de un paquete que incluya medidas que eliminen los obstáculos a la empresa privada y que alivien la aguda angustia.

Para acotar, haré un bosquejo de los contenidos de un paquete de propuestas específicas. Mi conocimiento de Chile es muy limitado como para permitirme ser tanto preciso como exhaustivo, de modo que estas medidas deben ser consideradas más bien como ilustrativas.

Si este enfoque de shock fuera adoptado, creo que debiera ser anunciado pública, muy detalladamente y, además, entrar en vigor en una fecha muy cercana a dicho anuncio. Cuánto mejor informado se encuentre el público, más contribuirán sus reacciones al ajuste. A continuación propongo una muestra de las medidas que debieran ser tomadas:

1. Una reforma monetaria que reemplace el escudo por el peso, con 1 peso = 10.000 escudos (o quizás 1.000 escudos). Por sí misma, esta medida no produciría ningún efecto sustancial, pero cumpliría una valiosa función sicológica.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 14 23-10-13 12:28

2. Un compromiso del gobierno de reducir su gasto en 25% dentro de seis meses; reducción que debiera tomar la forma de una disminución transversal del presupuesto de cada repartición en 25%, con los relativos a personal a tomarse cuán pronto como sea posible. Sin embargo, las reducciones de gasto debieran ser escalonadas en base a un periodo de seis meses para permitir el pago de generosas indemnizaciones. (Cualquier intento de ser selectivo o parcial tiene la probabilidad de fracasar debido a las posibles manipulaciones de cada repartición por lograr que la reducción presupuestaria afecte a otra de ellas. Es preferible hacer primero una reducción transversal, para luego reasignar el total ya reducido).

3. Un crédito nacional de estabilización otorgado por el público para complementar la reducción del gasto durante los seis primeros meses para permitir así una más rápida reducción en la emisión de dinero que en el gasto. Las condiciones debieran incluir un reajuste por inflación para lograr la confianza del público en la determinación del gobierno de terminar con la inflación.

4. Si fuera posible, un crédito externo de estabilización para el mismo propósito.

5. Un categórico compromiso del gobierno de que después de seis meses no financiará más gasto alguno a través de la emisión de dinero. (Así como la recuperación económica se vaya dando, la cantidad de dinero deseable en términos reales, esto es, la cantidad consistente con precios estables, aumentará. Sin embargo, este incremento debiera servir como base para la expansión de un mercado de capitales privado en vez de utilizarse para financiar gasto público).

6. Continuar con vuestra política actual de un tipo de cambio diseñado para aproximarse a un tipo de cambio de libre mercado.

7. La eliminación de la mayor cantidad posible de obstáculos que, hoy por hoy, entorpecen el desarrollo del libre mercado. Por ejemplo, suspender, en el caso de las personas que van a emplearse, la ley actual que impide el despido de los trabajadores. En la actualidad, esta ley causa desempleo. También, eliminar los obstáculos a la creación de nuevas instituciones financieras. Asimismo, eliminar la mayor cantidad posible de controles sobre los precios y salarios. El control de precios y salarios no sirve como medida para eliminar la inflación; por el contrario, es una de las peores partes de la enfermedad. (Eliminar obstáculos, pero no sustituir subsidios. La empresa privada tendrá la facultad de gozar de las recompensas del éxito sólo si también arriesga soportar los costos del fracaso. Todo hombre de negocios cree en la libre empresa para todos, pero busca también favores especiales para sí mismo. Ningún obstáculo, ningún subsidio; ésa debiera ser la regla).

8. Tome las providencias necesarias para aliviar cualquier caso de real dificultad y severa angustia que se dé entre las clases más pobres. Tome en cuenta que las medidas tomadas no producirán, por sí mismas, daño en estos grupos. El despido de empleados públicos no reducirá la producción, sino que simplemente eliminará gasto -sus despidos no significarán la producción de un pan o un par de zapatos menos. Pero indirectamente, algunas de las clases menos privilegiadas serán afectadas y, séanlo o no, el programa de medidas será señalado como el culpable de sus angustias. Por lo tanto, sería beneficioso tomar ciertas providencias de este tipo en dicho programa. En este aspecto, mi ignorancia de la situación y acuerdos actuales vigentes en Chile me hacen imposible ser más específico.

Un programa de shock tal como este podría eliminar la inflación en cuestión de meses. También fundaría las bases necesarias para lograr la solución de su segundo problema -la promoción de una efectiva economía social de mercado.

Éste no es un problema de reciente origen, sino que surge de tendencias al socialismo que comenzaron hace 40 años y que alcanzaron su lógico y terrible clímax durante el régimen de Allende. Ustedes han sido extremadamente sabios en la aplicación de las muchas medidas que ya han tomado para revertir esta tendencia.

La eliminación de la inflación llevará a una rápida expansión del mercado de capitales, lo cual facilitará en gran medida la privatización de empresas y actividades que aún se encuentran en manos del Estado.

El más importante paso en este sentido es la liberalización del comercio internacional para, de este modo, proveer de una efectiva competitividad a las empresas chilenas y promover la expansión tanto de las importaciones como de las exportaciones. Lo anterior no sólo mejorará el bienestar del chileno común al permitirle adquirir todos los bienes al menor costo, sino que también disminuirá la dependencia de Chile en un sola exportación de importancia: el cobre. Quizás la mayor recompensa en esta área se obtendría a través de la liberalización de la importación de vehículos motorizados.

Estoy conciente de que su Gobierno ya ha dado pasos importantes y planea otros futuros en orden a reducir las barreras al comercio internacional y a liberalizarlo, y que, como resultado de ello, la ventaja competitiva real de Chile se refleja mejor en éste hoy que en las décadas pasadas. Este es un gran logro. También veo que en esta área existe un fuerte argumento a favor de una gradualización para entregar a los productores chilenos una oportunidad para ajustarse a las nuevas condiciones. No obstante, gradualismo no debe significar quedarse estancado. En mi opinión personal, creo que un buen consejo para Chile sería dirigirse a la liberalización del comercio a una velocidad y en una extensión mucho mayores de las que hasta ahora han sido propuestas. Un comercio totalmente libre es el objetivo final deseable, aunque no sea posible de alcanzar en el más cercano futuro.

Quisiera concluir esta carta diciendo que estoy seguro que Chile tiene un gran potencial. Ha sido un pueblo capaz, letrado, creativo y lleno de energía, que tiene una larga historia y tradición de orden y paz social. Hace unos cuarenta años atrás, Chile, como muchos otros países, incluyendo el mío, se encausó en la ruta equivocada -por buenas razones y sin maldad, ya que fueron errores de hombres buenos y no malos. El mayor error, en mi opinión, fue concebir al Estado como el solucionador de todos los problemas, de creer que es posible administrar bien el dinero ajeno.

Si Chile toma hoy la senda correcta, creo que puede lograr otro milagro económico: despegar hacia un crecimiento económico sostenido que proveerá una ampliamente compartida prosperidad. Pero para aprovechar esta oportunidad, Chile deberá primero superar un muy dificultoso periodo de transición.

Sinceramente,
Milton Friedman

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 15 23-10-13 12:28



Anuncio publicitario de la empresa de transporte Empremar, 1970



Afiche con la imagen de Milton Friedman
anunciando la exposición *Dislocación* en toda la ciudad de Santiago de Chile, noviembre 2010

por fracturas locales como también globales entre los sistemas económicos, sociales, culturales y políticos. La exposición *Dislocación* está pensada entre un lugar y otro, entre una temática y otra; a través de un diagrama expositivo que incluye las propuestas de los y las artistas en diferentes lugares de la ciudad de Santiago de Chile y, posteriormente, en un nuevo diagrama espacial en el Museo de Bellas Artes de Berna, en Suiza.

Se inauguró *Dislocación* con la obra de carácter investigativo de Voluspa Jarpa (en dos locales de Librería Ulises) titulada *Biblioteca de la No Historia***,** cuyo referente son documentos de la CIA tachados y devueltos a Chile. Esta obra consiste en proponer una biblioteca a partir de los archivos desclasificados por la CIA, refiriéndose al período histórico que comprende los años 1968 hasta 1991, y que fue denominada "Proyecto de desclasificación de Chile". La investigación realizó una edición a partir de la revisión de 10.000 archivos, que fueron reclasificados sobre la base de dos elementos: la información y la tachadura-censura.

La no historia está también presente en la psicología y los traumas de las personas, como se ve reflejado en la obra titulada *Cuenta regresiva* de Lotty Rosenfeld, que contiene discursos provenientes de las artes visuales, de la ficción literaria, del teatro y del cine. La obra transita desde lugares no oficiales donde cursa la violencia, marcada por la historia de la dictadura de Chile. Esta obra fue desarrollada en 2005, a partir de un guión de Diamela Eltit, cuyas temáticas son la violencia, la amenaza, la muerte y la destrucción, a través de cada uno de los personajes que encarnan sufrimiento, perturbaciones somáticas y lingüísticas, hasta cierta demencia.

Con el video-ensayo de Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer titulado *Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas*, donde los artistas (francesa y alemán) investigan, en el sur de Chile, las problemáticas territoriales entre el pueblo mapuche y la colonia alemana. Cuestionan las primeras imágenes del sur de Chile, realizadas por el pintor alemán romántico Carl Alexander Simon y firmadas por Vicente Pérez Rosales (político chileno responsable del proyecto de colonización para la inmigración de alemanes en el sur de Chile). La investigación muestra las razones de la colonización y cómo la migración fue negociada y propagada a través de imágenes románticas del paisaje de la zona sur del país. La colonización trabaja con diferentes estrategias apropiándose y transformando "lo tuyo" en lo de "el otro".

Esto lo podemos ver con la economía en la globalización, aprovechándose de los desequilibrios políticos y económicos de países en desarrollo como fue el caso de Chile en 1973. El grupo RELAX realiza una investigación sobre las transacciones en la economía, en la moral y en la ética actual con la instalación titulada *Invest & drawwipe*, a través de un aviso que fue publicado en el diario alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el 21 de septiembre de 1973 ("Chile: Jetzt investieren!", "¡Invierta ahora en Chile!") -10 días después del golpe militar. Con este aviso comienza RELAX el proceso de investigación declarando que las demarcaciones geográficas, son límites con diferentes significados. Porque las demarcaciones son visibles mayoritariamente en mapas en forma de fronteras, pero también en contratos, en las leyes, en donde los significados son sobre ética y moral.

Con mi instalación compuesta por dos proyecciones formada por entrevistas y paisajes, *Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos*, tematizo las problemáticas identitarias, culturales y económicas del Norte de Chile frente a los efectos de la globalización. En Arica e Iquique realicé diferentes entrevistas a sociólogos,

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 16 23-10-13 12:28



DIAGRAMA de la exposición *Dislocación* en el mapa de Santiago con los 9 lugares de la exposición en Santiago de Chile, desde 1 – 15 de noviembre 2010

antropólogos, economistas, profesores y pobladores. La ciudad de Iquique pasó a territorio chileno en 1884 y Arica en 1929, por lo que me hago la pregunta ¿Puede hablarse de una 'identidad regional'? En esta región, investigué los componentes de una posible memoria colectiva, a través de la relación entre lo personal y lo político, entre lo individual y lo colectivo, entre lo público y lo privado, entre lo local y lo global.

Las problemáticas territoriales y las pertenencias identitarias se vuelven más complejas por la exterminación de etnias y, por consecuencia, la disminución de lenguas originarias. *Lengua Izquierda*, obra de Bernardo Oyarzún, es una instalación de 13 pantallas donde se muestran frases y palabras en diferentes lenguas originarias e idiomas colonizadores. El trabajo se centra en inscribir las lenguas autóctonas como "lenguas de izquierda adormecidas" bajo el dominio de la colonización cultural europea. El artista estudia las contradicciones más allá del deseo de reivindicar una identidad declarando en todo este proceso que: "... he hablado con mi lengua izquierda, la lengua zurda que ha dormido por el acontecimiento. El agobio de mi otra lengua escondida, resistente, de izquierda, de una antigua falange epistemológica, sobrevive la hegemonía y lógica insistente de otras lenguas que van más allá, mucho más todavía... de nombrar las cosas".

Con *Radio Ideal*, Mario Navarro declara que analiza y prueba un tipo de reconstrucción considerando a toda la muestra *Dislocación* como un sinnúmero de sub-estaciones permitiendo comprender la dislocación como un descentramiento en diferentes puntos de la ciudad. Con la construcción de un carro de arrastre, realizó transmisiones radiales vía internet, podcast y entrevistas en vivo a través de un sistema autónomo de amplificación en diferentes puntos de la ciudad de Santiago.

En la Galería Metropolitana, con *Made in Tunnel of Politics*, Thomas Hirschhorn corta una camioneta Ford Ranger por la mitad, para posteriormente unir las dos partes con cinta de embalaje, material recurrente en su obra. Con esta operación, la camioneta es un objeto dislocado y una forma, una declaración para la difícil salida de la compleja historia de Chile. El artista declara: "Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida: resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza. Pienso que la forma de la camioneta cortada y rearmada otorga un entendimiento de cómo con precariedad puedo confrontar la Historia y las historias de las cuales uno es responsable, aún cuando no hay responsabilidad. Asumir la responsabilidad por la Historia de la que tú no eres responsable. Sólo puedo hacerlo cuando la forma de esto -la precariedad- concuerda con el Mundo. El Mundo en el que estoy viviendo -el Mundo entero. Chile en esta oportunidad, pero también el Mundo entero. El único mundo que tenemos, el único Chile que tenemos."

Juan Castillo, con la obra titulada *Campos de luz,* junto a los integrantes del canal de televisión comunitaria Señal 3 de La Victoria, construyó una instalación concebida a partir de entrevistas a diferentes personas a quienes preguntaba ¿Qué entienden por la palabra "dislocación"? El trabajo del artista se compuso de varias acciones: Un camión que circuló mostrando el registro de las entrevistas en diversos sectores de Santiago, durante la primera semana de la exposición; la transmisión por Señal 3 de conversaciones con artistas y pobladores sobre diversos aspectos de las investigaciones en *Dislocación*; y una intervención con cajas de luz que mostraban los retratos de los entrevistados en la fachada, la calzada y el patio de entrada de Señal 3.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 17 23-10-13 12:28





Conferencia de Ingrid Wildi Merino y Thomas Hirschhorn con motivo de la exposición *Made in Tunnel of Politics,* en el marco de *Dislocación* en Galería Metropolitana, Santiago de Chile,
5 de septiembre de 2010

Alfredo Jaar presenta *La cordillera de Los Andes (CB)*, una instalación fotográfica en homenaje a Clotario Blest, reconocido sindicalista chileno, quien se dejó fotografiar por Jaar en los años 80. En aquella memorable sesión fotográfica, el artista le sugirió a Clotario Blest representar la sinuosidad de la Cordillera de los Andes ya que, a juicio del artista, él representaba la versión humana de la Cordillera, su presencia, su solidez y majestuosidad. En palabras de Jaar "es imposible concebir la dignidad y los logros del trabajador chileno sin Clotario Blest; él es parte integral del paisaje social así como lo es la cordillera de nuestro paisaje urbano". La presencia de Clotario Blest como modelo fotográfico pone en relevancia las dislocaciones que la historia reciente del país posee, pues su figura simboliza las luchas sociales gestadas durante décadas en Chile.

La historia de la vivienda social es la historia de Chile. El proyecto *Decreto público no habitable* de OOO Estudio forma parte de las preocupaciones históricas y presentes en relación al espacio habitable. A través de la invitación a *Dislocación*, Javier Rioseco se permite atravesar las fronteras de la arquitectura por medio del arte contemporáneo. La obra consiste en la representación de las medidas más comunes con que se construye el espacio común de una vivienda social (living-comedor) en Chile, es decir, unos 12m^2. En él, la familia chilena promedio (de 5 personas) convive en ese espacio. La obra propone un espacio dislocado para reflexionar acerca de cómo vemos y nos acercamos, a las personas que carecen de oportunidades y viven en un entorno estigmatizado y empobrecido.

La desterritorialización, los graves problemas identitarios, de memoria e historia son conflictos que se viven en todas las zonas del mundo. *Sahara Chronicle* de Ursula Biemann plantea el importante tema del cruce de fronteras que se vive permanentemente, hoy en día, debido a la globalización. La obra es una colección de videos cortos que explora el post-colonialismo y documenta el actual éxodo subsahariano hacia Europa, en donde se analiza la política de movilidad y contención que existe en la geopolítica global actual. Se examinan las modalidades y la logística del sistema de migración en el Sahara en contraste con las redes facilitadas por las infraestructuras materiales, tales como carriles. La red de migración trans-sahariana es un proceso activo de espacialidad creada a partir de las actividades psíquicas de la ansiedad, de la fantasía y el deseo, una tela hecha de la obstinación y vulnerabilidad.

En *Made in Chile* de Josep-Maria Martín fue importante darnos cuenta hasta qué punto podemos llegar a ver que no todo es realizable. Su trabajo de investigación para *Dislocación* se planteó reconstruyendo, creando y diseñando un prototipo de hábitat para Chile. Sus objetivos eran capitalizar la experiencia de la Fundación *Un Techo para Chile* desde su propuesta de vivienda de emergencia en vivienda definitiva, para crear conjuntamente una nueva tipología de vivienda. Con *Made in Chile,* el artista pretendió crear las condiciones para abrir un proceso de investigación y reflexión sobre el desarrollo humano considerando la realidad del hábitat y su contexto socioeconómico. Todo esto bajo la necesidad de re-pensar el espacio social y diferenciar el entorno urbano del rural, explorando con criterios de transversalidad y horizontalidad. Pensar el espacio social como el laboratorio donde se pactan y negocian los nuevos contratos relacionales, crear propuestas negociadas con las personas y agentes implicados en el proyecto, poner en práctica y experimentar las propuestas, y relacionarlas con los temas de la investigación fueron etapas que le permitieron reflexionar sobre el mundo contemporáneo y su traducción estética y económica.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 18 23-10-13 12:28



Diálogos de exiliados, 1974
Raúl Ruiz
Imagen de la película

Con todas estas investigaciones estéticas, que analizan y cuestionan los efectos de la globalización, decidí incluir a Camilo Yáñez con la obra ya realizada *Estadio Nacional 11.09.09 Santiago, Chile*. La obra muestra el Estadio Nacional de Santiago de Chile, mientras está siendo desmantelado, con motivo de una remodelación y cuya reinauguración estaba programada para septiembre de 2010. De una manera cinematográfica, a través de un *travelling* lento, la cámara filma y se hace parte de la historia del lugar mostrando su arquitectura el 11 de septiembre de 2009, a 36 años del golpe militar, que convirtió al Estadio Nacional en el campo de concentración más grande del país.

Para focalizar de mejor manera mi propósito, citaré un fragmento del filósofo francés Jacques Rancière, que evoca mi sentimiento de trabajo espacial en los distintos lugares donde se desarrolló *Dislocación* en Santiago de Chile: "Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y las posibilidades del tiempo"[14].

1 El movimiento ATD Cuarto Mundo es una organización internacional. Se le llama "cuarto mundo" a aquella parte de la población que vive en el primer mundo tanto en condiciones de desamparo o de precariedad económica y social.

2 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, trad. Isidoro Reguera, Pról. Rüdiger Safranski. Madrid: Siruela, 2007.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Adam Smith, *Teoría de los sentimientos morales*, trad. Edmundo O'Gorman. México: FCE, 2004.
7 Adam Smith, *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones* [1776], Madrid: Aguilar, 1956: libro I, p.17.
8 Karl Marx escribió su *Tesis sobre Feuerbach* en 1845, que fue publicada póstumamente en 1888.
9 Informe entregado el 9 de febrero de 1991 por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile durante el régimen militar de Augusto Pinochet.
10 Comisión Asesora para la calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (http://www.comisionvalech.gov.cl/ - http://www.indh.cl/informacion-comision-valech).
11 En la actualidad, el número de Detenidos Desaparecidos se estima en 1.248 personas, cuyos restos aún no han sido localizados. De esas personas 127 tenían ciudadanía extranjera, 79 eran mapuches y 54 eran menores de edad al momento de la detención.
12 Cuauhtémoc Medina, en *Séptimo simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo*, ciudad de México, enero 29, 2009. Panel I: "El otro hoy: a dos décadas de la emergencia postcolonial", Centro Cultural Universitario Tlatelolco.
13 Entrevista a Catherine David por Xavier Antich, en *Cultura(s)*, suplemento del diario *La Vanguardia*, 5 de mayo del 2002.
14 Rancière, Jacques. *La división de lo sensible*, trad. Antonio Fernández Lera. Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, p.4.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 19 23-10-13 12:28

Kathleen Bühler

Dislocación – Trasfondo de la exposición

Cuando en septiembre del 2008, Ingrid Wildi Merino nos preguntó en el Kunstmuseum de Berna si deseábamos retomar en Suiza el proyecto expositivo *Dislocación,* curado y planificado por ella para realizarse en Santiago de Chile en el 2010, no lo pensamos dos veces y aceptamos. La lista de artistas y autores participantes hablaba del alto nivel de la exposición, y también de la seriedad y credibilidad de su acercamiento crítico a este tema de actualidad, además de ofrecernos la oportunidad de adquirir experiencias con una forma innovadora de curatoría dentro del contexto museal. Cabe destacar que la mayoría de las obras fue producida específicamente para la exposición, a la cual precedió una exhaustiva investigación artística definida por una pregunta claramente formulada.

Proyectos de investigación artística

La artista y curadora Ingrid Wildi Merino invitó a los artistas chilenos y europeos participantes a explorar el tema de la *dislocación* (desarraigo, desplazamiento, discontinuidad) a través del contexto específico de Chile. No solamente se trataba de dirigir una mirada crítica a la situación actual de este país sudamericano con motivo del bicentenario de su independencia, además de examinar la situación de la cultura en Chile a veinte años del fin de la dictadura de Augusto Pinochet, sino también de visualizar -a partir de un concepto definido con gran precisión- cómo las problemáticas de índole económico, sociológico y geopolítico se habían desenvuelto y manifestado en Chile.

Se crearon obras que reflexionan sobre la historia chilena, como la video instalación de Camilo Yáñez *Estadio Nacional 11.09.09,* obra que proyecta a los dos lados de una pantalla imágenes del Estadio Nacional desierto, durante las obras de remodelación del mismo, registradas el 11 de septiembre del 2009, día que marca el 36º aniversario del golpe militar. Se trata del mismo estadio en el que miles de personas, después de tomar el poder la junta militar en 1973, fueron transportadas, apresadas y luego torturadas y asesinadas en las semanas y meses que siguieron al golpe[1]. La instalación de Voluspa Jarpa *Biblioteca de la No-Historia de Chile* incorpora una biblioteca de libros creados por la artista, en base a documentos del archivo del Departamento de Estado de los EE.UU., desclasificado en 1999. El archivo documenta el golpe de estado en Chile, que se llevó a cabo con apoyo de los EE.UU, y contiene 22.000 documentos originales que fueron a su vez objeto de censura[2]. A pesar de que es imposible enmendar los vacíos historiográficos que crearon las tachaduras de la censura, las cuatro series de libros creados por la artista logran manifestar la magnitud de lo que fue la intervención de los EE.UU. en la historia de Chile. En el video *Cuenta Regresiva* de Lotty Rosenfeld, que considera el estado postraumático del país como secuela de la dictadura, la artista presenta retratos psicológicos de personajes creados según el guión de Diamela Eltit; mientras que la instalación de Alfredo Jaar *La cordillera de los Andes (CB)* sobre Clotario Blest homenajea la figura y el legado de este importante sindicalista chileno en un escenario político de oscilación hacia la derecha en el actual gobierno.

El hecho de que la obra artística goce de aceptación como proyecto de investigación, cuyo objeto de estudio sean problemáticas que van más allá de cuestionamientos puramente estéticos, obedece a la evolución que vienen haciendo las prácticas artísticas desde mediados de los noventa. En ese entonces se le empezaba a prestar más atención a otras funciones participativas del arte, así como a la idoneidad del arte para visualizar contextos complejos en las ciencias naturales. En cambio, en los últimos

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 20 23-10-13 12:28



Estadio Nacional, 2000
Camilo Yáñez
Imagen de un concierto en Santiago de Chile



Biblioteca de la No-Historia de Chile, 2010
Voluspa Jarpa
Boceto de libro transparente para la exposición *Dislocación*

años, se tiende a ver en el arte contemporáneo no solamente una herramienta para ilustrar a las ciencias naturales, sino que se examina el potencial cognitivo del arte, así como sus métodos performativos, para poder generar conocimiento[3]. La historiadora de arte contemporáneo Elke Bippus escribe al respecto: "La investigación artística, a diferencia de la ciencia, tiene otra historia; una que, a menudo, ha rehuido justamente una aproximación conceptual y metódica específica, ya que aporta la posibilidad de la expresión, que es a su vez fruto de experimentaciones con la variedad de medios al interior de los cuales actúa. En este sentido la práctica artística hace recordar a aquello que Heinrich von Kleist describió en su texto *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar* [4]: el proceso que implica una idea aún incipiente en un sujeto, que puede recién cuajar cuando la articula en una situación social. Precisamente porque el arte y la investigación artística reflejan sus componentes performativos, mediales, sociales y económicos, desafían la práctica científica convencional"[5]. La exposición *Dislocación,* en la cual tuvieron su desenlace catorce proyectos de investigación artística, hace posible la experiencia estético-sensorial del objeto de investigación, pero también un acercamiento analítico a las preguntas y tesis que surgieron del campo que se investigó.

La totalidad de este proyecto expositivo -que se estructura a partir de temas específicos y puede ser comparado con una bienal- se llevó a cabo en varios lugares de Santiago de Chile. Éstos fueron espacios clásicos de exposición como museos de arte, galerías, librerías y un centro de cine arte, pero también lugares que han tenido un papel importante en la historia política de la ciudad. El canal de televisión comunitaria Señal 3 de La Victoria, en el cual se mostró el proyecto *Campos de Luz* de Juan Castillo, es un canal de televisión y una escuela de comunicación popular al interior de la Población La Victoria. En esa escuela se ofrece capacitación audiovisual a los pobladores del barrio, así como la posibilidad de contribuir a su propia programación en una señal de televisión comunitaria. Otro proyecto que tematiza el flujo de información es *Radio Ideal,* de Mario Navarro.

Otros espacios expositivos de inauguración relativamente reciente son el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, que anteriormente fuera casa de operaciones de la CNI (Policía política de Pinochet), y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en el cual se viene rescatando la memoria de la época de la dictadura desde el 2010. Estas instituciones ofrecieron sus instalaciones a *Dislocación* para abrir un espacio de reflexión sobre la situación actual de Chile a través de obras de arte que asumieran posturas críticas y comprometidas. Chile se convierte así en un ejemplo de cómo políticas económicas neoliberales, que también se manifiestan hoy a nivel mundial, se implementaron y desarrollaron en ese país, y que afectan directamente a sus habitantes a través de la creciente brecha social que generan[6]. Otro aspecto de esta desigualdad social es el encarecimiento de la vivienda. Mientras que la clase media pudiente tiene aún los recursos para adquirir un piso propio -tema que investiga la instalación *invest & drawwipe* de RELAX (chiarenza & hauser & co)- la clase media baja depende de la vivienda social. Es la clase social que también está sujeta a los designios ministeriales que, al adjudicar los contratos para la construcción de vivienda social al postor con la oferta más económica, no producen alternativas reales a los barrios marginales[7], tal como describe la instalación *Decreto público no habitable* de OOO Estudio, o como demuestra el proyecto inconcluso *Made in Chile* de Josep-Maria Martín[8].

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 21 23-10-13 12:28



Cuenta Regresiva, 2010
Lotty Rosenfeld
Vista de la video instalación en la exposición *Dislocación* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile



La cordillera de los Andes (CB), 2010
Alfredo Jaar
Detalle de los pliegos de estampillas con el retrato de Clotario Blest en la exposición *Dislocación* en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile



Campos de luz, 2010
Juan Castillo
Vista del camión con la proyección de video entrevista para la exposición *Dislocación* atravesando Santiago de Chile

Chile: Ejemplo de política neoliberal

Si se analizan los efectos del neoliberalismo a partir del ejemplo concreto de Chile es porque el general Augusto Pinochet, poco después de que tomara el poder, fue uno de los primeros en aplicar principios neoliberales a la economía estatal. Estaba siguiendo el consejo de los Chicago Boys[9], quienes a su vez se guiaban por las teorías del economista Milton Friedman[10]. La junta militar reprimió innumerables movimientos sociales iniciados por Salvador Allende, así como organizaciones políticas de izquierda, y destruyó todo tipo de organizaciones de base, como los centros de salud comunitarios en barrios pobres. Se "liberó" así al mercado laboral de cualquier reglamentación jurídica o restricciones institucionales, y se desbarataron los sindicatos. La mayoría de las nacionalizaciones impulsadas por Allende fueron anuladas y se privatizó tanto la propiedad pública como los recursos naturales (industria pesquera y maderera) pasando por alto, a menudo, los derechos de las comunidades indígenas. Igualmente se privatizó la seguridad social, se facilitó la inversión extranjera y se liberalizó el comercio. Solamente se mantuvo la minería de cobre bajo control estatal ya que los ingresos que ésta generaba iban directamente a las arcas del Estado y, por lo tanto, estabilizaban el presupuesto nacional[11]. El experimento chileno demuestra lo limitados que son los beneficios obtenidos a través de la acumulación de capital por privatizaciones forzadas[12]. Fueron el Estado, las élites nacionales y los inversionistas extranjeros quienes sacaron mayor provecho de tal redistribución de la riqueza. El giro hacia el neoliberalismo acrecentó así la desigualdad social[13].

Las dinámicas que desataron las medidas neoliberales implementadas en Chile también pueden observarse en otras partes del mundo. A pesar de la opinión generalizada de que el éxito ineludible del neoliberalismo se debe a que se ejecuta por medio y a causa de la globalización[14], los logros económicos reales han sido relativamente limitados, ya que se restablece el poder de las antiguas élites y se crean nuevos grupos económicos destituyendo a las clases trabajadoras de sus derechos[15]. Una de las principales características del neoliberalismo es la redistribución de ingresos y bienes hacia los escalones más altos de la sociedad. En nombre de la movilidad absoluta del capital y la libertad empresarial se acepta la expulsión forzosa del campesinado de sus tierras comunales, ya que éstas pasan a ser propiedad privada. El neoliberalismo también se sirve de métodos coloniales, neocoloniales e imperiales para apropiarse de haberes (incluyendo recursos naturales), y eliminar modos de producción y de consumo alternativos. Altas tasas de interés, deuda estatal y sistemas de crédito con efectos devastadores son igualmente parte integral del neoliberalismo, como lo es socavar el derecho a la pensión por jubilación, a las vacaciones pagadas, a educación y salud[16]. Estos mecanismos que intervienen a nivel mundial producen la pérdida de bienes, el desempleo y la destrucción de estructuras económicas locales. Seres humanos emigran e identidades culturales son puestas en tela de juicio.

El desarraigo y la expulsión forzada, que son formas de dislocación, se perfilan como elementos *leitmotiv* en las diferentes obras de la exposición. Se manifiestan también, por ejemplo, en el video ensayo de Ursula Biemann *Crónicas del Sahara,* que tematiza la transmigración en el África Occidental a través del Sahara, así como en la video instalación de Ingrid Wildi Merino *Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos* que habla de la economía y la geopolítica, así como de las historias e identidades culturales en el norte de Chile. La presión ejercida sobre las comunidades mapuche en Chile, quienes fueran despojadas de sus tierras en el

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 22 23-10-13 12:28



Radio Ideal, 2003-2010
Mario Navarro
Vista de la intervención para *Dislocación* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile



invest & drawwipe, 2010
RELAX (chiarenza & hauser & co)
Vista de la instalación para *Dislocación* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

sur del país por la dictadura de Pinochet, se vuelve palpable en el video de Sylvie Boisseau y Frank Westermeyer, *Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas*. Con su poética instalación *Lengua izquierda,* Bernardo Oyarzún pone de manifiesto los límites del entendimiento entre las lenguas colonizadoras del alemán, el inglés o el español, y otras lenguas indígenas colonizadas. La instalación cuenta con trece monitores. En cada monitor aparece de manera temporizada una palabra que simboliza su utilización en la lengua que representa, pero a pesar de la simultaneidad en que surgen las palabras de las diferentes lenguas, no se establece ninguna relación entre ellas y se rehúsa a atribuirle un sentido en particular. Sin embargo, Oyarzún logra un espacio poético de sonidos y signos que funciona como unidad autárquica, por cuanto postula la igualdad del valor de las lenguas.

"No hacer arte político, sino hacer que el arte sea político" (Thomas Hirschhorn)

No hace mucho Catherine David, curadora de la *Documenta X* (1997) y Okwui Enwezor, a su vez curador de la *Documenta XI* (2002), hicieron un llamado al arte a representar problemáticas actuales para impulsar la toma de conciencia social y política. Mientras Catherine David investigó diferentes estrategias, lenguajes y territorios políticos en el arte contemporáneo, para comprobar entre otros aspectos la politización del arte, Okwui Enwezor amplió la mirada del arte contemporáneo -aquella que se rige por visiones tanto eurocéntricas como definidas desde los EE.UU.- incluyendo las visiones de otros continentes, y examinó el intercambio global bajo el término "creolización". A través de *Dislocación,* Ingrid Wildi Merino continúa con la temática de la *Documenta X*, la cual examinó, desde el contexto y la perspectiva del arte contemporáneo, el marco global de las relaciones políticas entre naciones industriales y emergentes.

Esto demuestra que la investigación de campo -ya sea de tenor social, histórico o político- que artistas realizan a través de medios y formas de expresión propios, contribuye a un mejor entendimiento de nuestros tiempos. Las conclusiones que presentan sus proyectos no solamente las realizan mediante técnicas artísticas, sino también a través del análisis, la descripción y comprensión de informaciones y conocimiento, lo cual crea conciencia de problemáticas específicas[17]. Al enfrentarse los espectadores a estas temáticas en un entorno normalmente asociado a la apreciación puramente estética del arte, se genera un conflicto políticamente explosivo o, como constata Juliane Rebentisch: "El arte no genera la toma de conciencia de una problemática en el espectador -posiblemente, incitándolo a actuar políticamente- como lo haría, por ejemplo, cualquier editorial periodística de calidad, que causa un cambio de conciencia en el lector. Por lo contrario, es la estructura de la experiencia del arte la que permite cambiar esquemas conceptuales a través de un distanciamiento reflexivo de aquello que es conocido"[18].

Thomas Hirschhorn también emprende un distanciamiento reflexivo de lo familiar con su pieza *Made in Tunnel of Politics,* una camioneta doble cabina Ford Ranger cortada a la mitad y vuelta a ensamblar con cinta de embalaje, incorporando un notorio desajuste (una dislocación) de su carrocería. Este vehículo, modelo preferido de la clase media alta chilena, y del mundo, encarna con su amplio espacio de carga tanto el bienestar económico como el *American way of life*. Al mismo tiempo, la marca del vehículo se remite a Henry Ford y, por ende al fordismo, modelo socioeconómico que significó no solamente la introducción de cadenas de montaje, sino también de salarios mínimos más altos y relaciones

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 23 23-10-13 12:28



Sahara Chronicle, 2006-2010
Ursula Biemann
Vista de la video instalación en la exposición *Dislocación*
en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos, 2010
Ingrid Wildi Merino
Imagen del video ensayo en la exposición *Dislocación*
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

laborales de por vida entre los trabajadores y la empresa[19]. Aquellos túneles de producción en las fábricas de automóviles son -tal como implica el título de la obra- "túneles políticos" en los cuales se ponen en práctica doctrinas económicas[20]. Ya el título de este párrafo indica que Hirschhorn no busca crear arte político, sino más bien, haciendo referencia al conocido ensayo de Jean-Luc Godard[21], hacer arte políticamente, ya que le interesa "sólo lo verdaderamente político, que implica preguntar: ¿En dónde me encuentro? ¿En dónde se encuentra el otro? ¿Qué es lo que quiero? ¿Qué quiere el otro?"[22]. Las decisiones que Hirschhorn toma como artista se basan en estas preguntas, que a su vez vienen de la convicción de que todo es político.

Trasladar *Dislocación*

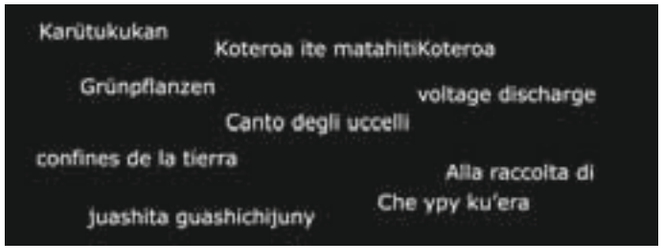
Presentar esta exposición en el Kunstmuseum de Berna nos reta a rearticular y releer tanto el tema central como sus referencias a la geopolítica y a discursos de identidad nacional. El acercamiento artístico al problema de la vivienda o la migración en Chile, cuestiona involuntariamente las mismas problemáticas en Suiza. Independientemente de lo diferentes que puedan ser las respuestas a tales cuestionamientos, *Dislocación* evita contestar en términos absolutos, tratando de definir, en cambio, un espacio en el cual se tematicen y discutan problemáticas contemporáneas.

Ingrid Wildi Merino invitó artistas de diferentes orígenes culturales, subrayando la visión particular que cada artista propone según la experiencia de cada una/o frente al concepto de Dislocación, lo que construye una particular práctica artística.

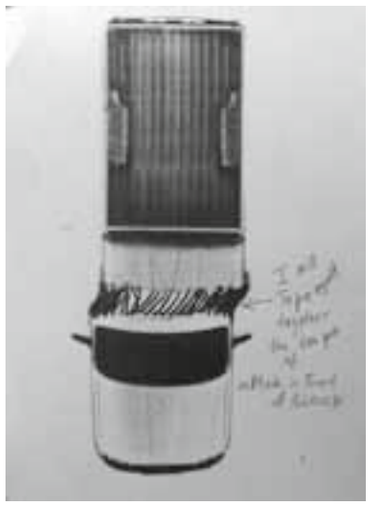
El enfoque de lo local -a excepción de la obra de Ursula Biemann, todas las obras se refieren explícitamente a Chile- produce una exposición que, al igual que en un ensayo audiovisual, simultáneamente le da contorno al tema mientras registra aspectos y facetas variadas del mismo. Obras marcadas por experiencias personales adquieren un carácter social y político, tal como ya demostró la exposición colectiva *Ego Documents* (2008) en el Kunstmuseum de Berna: "Aquellas obras nos dirigen a la esencia de la historiografía actual y plantean que la historia, lejos de ser un ente a canonizar, sólo puede componerse de miles de voces individuales"[23].

1 Según estimaciones de la Cruz Roja Internacional, el Estadio Nacional llegó a tener unos 7.000 detenidos al 22 de septiembre de 1973.
2 Véase los siguientes comunicados de prensa del Departamento de Estado de los EE.UU.: http://foia.state.gov/Press/6-30-99ChilePR.asp, http://foia.state.gov/Press/10-8-99ChilePR.asp, http://foia.state.gov/Press/11-13-00ChilePR.asp
3 Elke Bippus, ed., *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zurich y Berlín: diaphanes, 2009, p. 19 [trad. del alemán].
4 Heinrich von Kleist, "Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar", trad. Pablo Oyarzún, *Revista de lecturas*, enero N° 3, 2011 [citado el 5 de junio del 2012], disponible en http://www.revistalecturas.cl/paulatina-elaboracion-pensamientos-heinrich-von-kleist/
5 Ibid.
6 "El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. […] Pero el Estado no debe aventurarse más allá de lo que prescriban estas tareas." David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, trad. Ana Varela Mateos, Madrid: Editorial Akal, 2007, p. 6.
7 Sobre las políticas neoliberales que potenciaron la emergencia de barrios marginales, véase Harvey 2007, p. 7.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 24 23-10-13 12:28



Lengua izquierda, 2010
Bernardo Oyarzún
Boceto para *Dislocación* de la video instalación



Made in Tunnel of Politics, 2010
Thomas Hirschhorn
Boceto del proyecto para *Dislocación*



Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas, 2010
Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer
Vista de la video instalación en la exposición *Dislocación* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

8 Axel Borsdorf y Hugo Romero escriben sobre los efectos de la globalización en la vivienda urbana: "Si bien, por un lado, la tendencia de la clase alta y la media alta a construir "fortificaciones de la riqueza" para separarse de otras clases sociales es inaceptable en términos de convivencia comunitaria, por otro lado, las torres de oficinas y construcciones en terrenos inclinados también generan problemas ecológicos para la circulación del aire en la ciudad. Aquí constatamos, igualmente, que son los ganadores de la globalización quienes pueden permitirse transformar terreno agrícola en viviendas de lujo. De hecho, la mayoría de los habitantes [urbanos] pierde con la globalización, viéndose obligados a aceptar el deterioro de su calidad de vida (contaminación del aire y del agua, pérdida de tiempo por atascos en el tráfico vehicular, falta de zonas verdes, pérdida de seguridad ciudadana y crecientes barreras sociales)." "Chile – Globalisierte Raumentwicklung und Geisteshaltung", en *Lateinamerika im Umbruch: Geistige Strömungen im Globalisierungsstress*, eds. Axel Borsdorf, Gertrut Krömer y Christof Parnreiter, Innsbruck: Institut für Geografie der Universität Innsbruck, 2001, pp. 7-17, aquí p. 14 [trad. del alemán].

9 Sobre la historia de los *Chicago Boys*, un grupo de economistas chilenos que estudiaron en la Universidad Católica de Santiago y luego fueron formados por Friedman en la Universidad de Chicago, véase Harvey 2007, pp. 14 y ss.

10 Dichas teorías le valieron a Milton Friedman el Premio Nobel de Economía, en 1976.

11 Sobre la breve y fuerte reanimación coyuntural de la economía chilena y su fracaso debido a la crisis de la deuda en América Latina, véase Harvey 2007, pp. 15 y ss.

12 Harvey 2007, p. 22.

13 Harvey 2007, pp. 22-23.

14 Manfred Mols habla así de la "era de la globalización". Opina que lejos de existir un consenso en cuanto al concepto de la globalización, proliferan más bien estudios de aspectos específicos de lo global que son un reflejo de los conocimientos, las sensibilidades y preferencias de los analistas. Sin embargo, el común denominador de esta variedad de análisis se refiere "al actual proceso civilizante del planeta tierra en la totalidad de sus interconexiones, dependencias y fricciones. Independientemente del origen histórico y geográfico que pueda asignársele al curso de la globalización, ésta es indesligable de procesos de aculturación de múltiples dimensiones que podemos resumir bajo el término de la occidentalización." Manfred Mols, "Bemerkungen zur Globalisierung in Lateinamerika", en *Lateinamerika in der Globalisierung*, eds. Manfred Mols y Rainer Öhlschläger, Frankfurt am Main: Vervuert, 2003, p. 12 [trad. del alemán].

15 En el caso de Suecia, se implementó una neoliberalización restringida. Ver Harvey 2007, pp. 170–171.

16 Harvey 2007, p. 175.

17 Excedería el marco de este ensayo evidenciar las maneras en las cuales el arte puede ser político. Para una visión de conjunto sobre discusiones actuales de este tema, véase Tobias Huber y Marcus Steinweg, eds., *Politics of Art (Inaesthetik 1)*, Zurich y Berlin: diaphanes, 2009, en especial el artículo de Michael Hirsch "Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik", pp. 7-23.

18 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 278 [trad. del alemán].

19 No sorprende que la crisis del fordismo -término acuñado por marxistas– coincide con los inicios del neoliberalismo a fines de los 1960s.

20 Para examinar los matices de la relación entre arte y política, véase Thomas Hirschhorn, "Kunst politisch machen: Was heisst das?" en Huber/Steinweg 2009, pp. 71-82.

21 Jean-Luc Godard, "What is to be done?", trad. Mo Teitelbaum, en *Afterimage* N° 1, Londres: 1970. En este manifiesto, Godard diferencia entre hacer una película sobre un tema político y hacer películas políticamente. Esto último implicaría hacer un análisis concreto de una situación concreta, entender las leyes del mundo objetivo para poder cambiar activamente el mundo, así como ser militante y (en alusión a Brecht) nombrar las cosas como verdaderamente son [trad. del inglés].

22 Huber/Steinweg 2009, p. 71.

23 Kathleen Bühler, "Between Big and Small History" en *Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art*, catálogo de la exposición, 2008: Kunstmuseum Bern, p. 113 [trad. del inglés].

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 25 23-10-13 12:28

Philip Ursprung

Common Wealth: Más allá de lo privado y lo público



Entrevista con Toni Negri durante su encarcelamiento en Roma, 2001
Extracto del film/video *Marx and Again Marx* (2001) de Rainer Ganahl

El libro *Common Wealth: El proyecto de una revolución de lo común* (2011), del teórico literario y filósofo político estadounidense Michael Hardt y del filósofo y pensador postmarxista italiano Antonio Negri, retoma la temática de sus importantes publicaciones *Imperio* (2002) y *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio* (2004). El proyecto de análisis marxista de las dinámicas de la globalización, también describe modelos de resistencia. Si bien sus estudios no escudriñan el arte, los términos de los que hacen uso se prestan para describir algunos fenómenos recientes de la cultura visual. En *Common Wealth*, los coautores formulan teorías inesperadas sobre la relación entre lo privado y lo público. Su postura crítica se suma a muchas de las voces que cuestionan la creciente tendencia a privatizar el bien común que la globalización impulsa. Pero también critican que la opinión predominante asuma "que la única alternativa a lo privado es lo público, es decir, aquello que es gestionado y regulado por Estados y autoridades gubernamentales"[1]. Según Hardt y Negri, reducir el análisis de la globalización al enfrentamiento entre lo privado y lo público oscurece la visión de aquello que denominan "lo común". Con "lo común" se refieren a "la riqueza común del mundo material –el aire, el agua, los frutos de la tierra y toda la munificencia de la naturaleza" así como "los resultados de la producción social que son necesarios para la interacción social y la producción ulterior, tales como: saberes, lenguajes, códigos, información, afectos, etc"[2]. Opinan que el dilema entre lo público y lo privado produce "una alternativa igualmente perniciosa entre capitalismo y socialismo"[3].

Si proponen el concepto del "común" como alternativa es porque, paradójicamente, "las formas contemporáneas de la producción y la acumulación capitalista (…) hacen posible e incluso requieren expansiones de lo común"[4]. Ante las formas de producción actualmente preponderantes que abarcan "información, códigos, saberes, imágenes y afectos", se requiere "cada vez más un alto grado de libertad, así como un acceso abierto a lo común, sobre todo en sus formas sociales"[5]. La fácil reproducción y circulación de estos elementos no solamente los hace imprescindibles para los mecanismos de la economía globalizada, sino que les proporciona el potencial necesario para eludir constantemente la privatización y el control público.

La pugna por el control de los recursos

La pugna por controlar "lo común" en Chile produce lo que la curadora Ingrid Wildi Merino denomina como "dislocación", término que viene de la medicina y que describe el desplazamiento de una articulación. Esta palabra no es de uso coloquial. Pero sus sinónimos –luxación, desarticulación, descoyuntamiento, desencajamiento, distorsión– no solamente revelan el amplio espectro de su significado sino también la fuerte carga de dolor y violencia que encierra esta palabra, a diferencia de lo que connotan *dislocation* en inglés o *Verschiebung* en alemán. "Dislocación" también puede describir la manipulación de un argumento, igualmente que un desplazamiento de lugar o transformación de percepción. Wildi Merino utiliza esta palabra como metáfora –o concepto viajero ("concepto nómada") en las humanidades, en el sentido que le confiere Mieke Bal– para indicar el desgarramiento que causa en el individuo la disputa por el control de lo común[6].

La exposición de Wildi Merino nos recuerda que la historia de Chile está marcada por la pugna por el control de los recursos naturales, en especial del cobre. Chile es el principal productor de cobre en el mundo. En 1971 Allende nacionalizó las principales minas de cobre expropiando a empresas estadounidenses, lo que acabó siendo uno de los principales móviles del golpe de Augusto

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 26 23-10-13 12:28



Edificio UNCTAD III, hoy GAM
Santiago de Chile, 1972



Fresh Air Cart, 1972
Furgoneta de aire fresco
Gordon Matta-Clark
Fotografía de la performance en Nueva York



Untitled, 1971
Sin título
Gordon Matta-Clark
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Pinochet del 11 de septiembre de 1973. Sin embargo, lejos de anular la nacionalización, la dictadura -usufructuando de las ganancias que produjeron estas minas y otros ingresos del país- logra así mantenerse en el poder por casi dos décadas y financiar el proyecto de la dictadura. A esto se añade que la enorme demanda mundial de cobre en los últimos años ha afianzado este mineral aún más en su rol de puntal de la actual prosperidad económica del país. No obstante, el control estatal de lo común tampoco garantiza que la mayoría pueda acceder a las ganancias que genera. Inclusive durante el corto período entre 1970 y 1973 en que gobernó la alianza de partidos de izquierda, Unidad Popular, el conflicto entre socialismo y capitalismo se acrecentó, en parte a expensas de los trabajadores. El detonante de las huelgas de los trabajadores mineros fue el freno a los reajustes salariales que el gobierno había acordado inicialmente, y con los que no se pudo cumplir a raíz de la creciente inflación y la caída del precio del cobre[7]. Hoy en día, a más de veinte años del fin de la dictadura y de la restauración de la democracia, la creciente brecha entre ricos y pobres es más que evidente. En Santiago de Chile, contrastan drásticamente barrios marginales con nuevos centros financieros y barrios exclusivos, algunos de acceso controlado.

Muchos proyectos que apuntan a transformar barrios marginales en zonas de vivienda social se plantean cómo hacer partícipes de lo común a personas de escasos recursos. Javier Rioseco de OOO Estudio ha investigado esta problemática. Su instalación *Decreto público no habitable* le permite al público adentrarse en las dimensiones de un proyecto de vivienda social. Al mismo tiempo, las discusiones en torno al proyecto que Rioseco documenta en video demuestran cómo se excluye a los pobladores de la toma de decisiones. Ya sean funcionarios de gobierno, urbanistas, arquitectos o representantes de organizaciones humanitarias, todos parecen saber mejor que los afectados lo que es bueno para ellos. El proyecto de Rioseco devela que son muchos los que sacan provecho de la discusión sobre el acceso a los recursos comunes. Pero para el público de esta obra es difícil concentrarse en las discusiones que discurren en varios monitores de la instalación, ya que lo interrumpe continuamente el ruido ensordecedor de aviones. Se percibe entonces que el silencio, al igual que el espacio, el tiempo, el aire y el agua, es un recurso común al cual los seres humanos no tienen un acceso equitativo. La obra de Josep-Maria Martín, cuyo proyecto intentó participar en este tipo de procesos a través de una intervención artística, representa otro acercamiento a una problemática similar. El interés de Martín radicaba no solamente en documentar los conflictos que conlleva la creación de viviendas económicas para personas de escasos recursos, sino en aportar su visión como artista. A pesar de su fallido intento de participación en ese proceso a través del arte, su crónica *Made in Chile* ofrece una visión de lo compleja que es la situación, para la cual las herramientas convencionales del urbanismo y la arquitectura aún no ofrecen soluciones acordes a la magnitud de la problemática.

Centrarse en Santiago de Chile evidencia la realidad de un país que se caracteriza no solamente por sus enormes distancias sino también por desigualdades sociales, así como una migración tanto al interior como al exterior desencadenada por el proceso de profundización del modelo tras el fin de la dictadura. Esto es particularmente evidente en las ciudades mineras y portuarias del país. La video instalación de Ingrid Wildi Merino *Arica y Norte de Chile - No lugar y lugar de todos* se concentra justamente en las ciudades ubicadas más al norte del país. Estas ciudades (Arica e Iquique), que cuentan también con puerto, no solamente se han convertido en plataformas de intercambio comercial en la zona

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 27 23-10-13 12:28

sino también del narcotráfico. Arica, con más de 200.000 habitantes -en su mayoría trabajadores provenientes de diferentes países latinoamericanos, pero también chilenos en busca de oportunidades- es una ciudad relativamente grande para el contexto de Chile, y casi ninguno de sus habitantes proviene de familias con historia en la ciudad. Arica es, tal como comenta Wildi Merino, una "ciudad sintética", sin embargo, también existe allí una identidad propia y un orgullo del lugar y la mezcla de su población. En la video instalación de Wildi Merino, largas tomas panorámicas a través de Arica e Iquique revelan el particular atractivo de estas ciudades y su entorno, así como una dimensión humana que contrasta con el paradigma eurocéntrico de lo urbano. El video muestra imágenes de estas ciudades, el paisaje y las minas de cobre, en contraste con entrevistas a funcionarios locales, un economista, un sociólogo, estudiantes y varios pobladores que opinan respecto a la historia, la economía y la identidad de estas regiones. A través de la cadencia que producen las imágenes y el tono calmado de las entrevistas, lo común va materializándose en el espacio público dado por el desierto, el clima y el flujo de personas producida por la globalización, lo que da como resultado "un lugar para todo(s)".

La ciudad bajo presión

El edificio UNCTAD en Santiago de Chile fue un proyecto que simboliza la viabilidad de transformar un bien común en asequible a todos. Javier Rioseco ha investigado la historia de esta edificación[8], que inicialmente se construyó para dar cabida a la tercera sesión de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo -United Nations Conference on Trade and Development/UNCTAD, organización creada en 1964 para representar los intereses de países emergentes- que se llevó a cabo en Santiago de Chile, en abril y mayo de 1972. Las obras se realizaron durante el gobierno de Salvador Allende, para acoger el encuentro y al finalizar la conferencia el edificio pasó a ser un centro cultural y un punto de encuentro para la población de Chile. El edificio se convirtió así en símbolo por excelencia de lo colectivo. Construido en 275 días con el esfuerzo propio del país, es decir, exclusivamente por arquitectos, obreros y artistas chilenos, el edificio para el cual se utilizaron mayoritariamente materiales locales (sólo los vidrios se importaron de Holanda) había de ejemplificar la contribución cultural de Chile frente a las naciones industriales. La edificación, en el centro de la ciudad, estaba pensada como un complejo arquitectónico que conectaba con una universidad, un teatro y un museo. Un gran casino de precios accesibles para todos fungía como lugar de encuentro para los estudiantes de la universidad adyacente, habitantes de barrios colindantes y empleados públicos. Cuando el edificio se convirtió en Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, contaba aún con obras de arte, lo cual le valió pronto el título extraoficial de "museo del pueblo"[9].

Si partimos de la interpretación de la performance como comentario del contexto local en que se realiza, entonces la imagen que se crea también incorpora ese contexto. En agosto de 1971, el entonces presidente de los EE.UU. Richard Nixon decide abandonar los acuerdos de Bretton Woods, poniendo fin al vínculo dólar/oro y al sistema de tipos de cambio fijos, lo cual impulsó la desregulación de los mercados financieros y marca lo que hoy es visto como el inicio de la globalización. Ello contribuyó a la creciente desigualdad social en las naciones industriales y tuvo efectos desastrosos para las economías nacionales de los países latinoamericanos, que dependían de un dólar estable. En 1973, dos años después de la estadía de Matta-Clark en Chile, el golpe militar de Augusto Pinochet con apoyo de la CIA quebró el intento de hacer asequible a la población chilena los recursos comunes del país. En términos histórico-económicos, el golpe de estado marca el comienzo del "matrimonio entre el unilateralismo estadounidense y el neoliberalismo económico"[10]. La dictadura militar se apoyó en conceptos *laissez faire* desarrollados por el economista estadounidense Milton Friedman y puestos en práctica por sus alumnos, los economistas chilenos llamados *Chicago Boys*. Por ende, la desregularización financiera que primero se implementó en Chile a manera de experimento, se aplicó más tarde a nivel mundial. Podemos describir a la sociedad chilena como la primera en ser abandonada a su suerte frente a las fuerzas de la globalización. RELAX (chiarenza & hauser & co) considera que el modelo chileno demuestra "el futuro de Europa". Su instalación *invest & drawwipe* parte de un anuncio a toda página publicado poco después del golpe militar en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, en el cual se incita a los lectores a invertir en Chile en ese momento: *Chile: Jetzt investieren!* (¡Invierta ahora en Chile!). El anuncio en sí ya dice mucho de la codicia y el cinismo de un sistema que ve en la destrucción de la democracia una oportunidad para hacer ganancias. Pero también la instalación –literalmente, la sección de un interior– demuestra cómo la crudeza de los mercados liberalizados trastorna a los individuos y los arranca de su espacio-tiempo continuo.

Recordar y olvidar

El golpe militar, que causó el asesinato, encarcelamiento, exilio y desaparición forzada de miles de personas, también ha afectado la percepción de la ciudad de Santiago de Chile. El Estadio nacional, construido a fines de los años 30 y escenario de eventos deportivos, conciertos y manifestaciones políticas, fue un lugar de lo comunitario hasta el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, cuando se transformó drásticamente en campo de concentración y en lugar traumático. *Estadio Nacional, 11.09.09,* instalación de Camilo Yáñez, da cuenta de la apariencia del estadio poco antes de ser remodelado en el 2010. La instalación pone aquellas obras de remodelación en tela de juicio, preguntando si acaso intentan borrar la memoria histórica del estadio, o si la tragedia ocurrida quedará allí inscrita para siempre, como una huella indeleble. También la faz del edificio UNCTAD cambió radicalmente con la dictadura. Aquello que había de servir a la comunidad fue ocupado por la dictadura. La junta militar se instaló en el edificio UNCTAD ya que el Palacio de La Moneda, casa del gobierno de Chile, había sido bombardeado y destruido con el golpe de

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 28 23-10-13 12:28



Una milla de cruces en el pavimento, 1979
Lotty Rosenfeld
Imagen de la intervención pública en Santiago de Chile



NO+, 1983
CADA (Colectivo Acciones de Arte)
Imagen de una intervención pública en Santiago de Chile



Richard Nixon antes de abordar un Army One, 1974

estado. El edificio UNCTAD, antes símbolo de apertura, pasó a ser símbolo de la represión. Las obras de arte que albergaba el edificio fueron destruidas, desaparecidas o apropiadas ilegalmente; se cerró la fachada otrora transparente. Dos años después del golpe militar, se le cambió el nombre a Edificio Diego Portales. Hasta hoy en día puede percibirse su ambivalente legado. Después del fin de la dictadura continuó siendo un edificio administrativo, y tras sufrir un incendio parcial en 2006, fue reconstruido e inaugurado como nuevo Centro cultural Gabriela Mistral (GAM), en otoño del 2010. Por lo menos escapó de un destino como centro comercial, retomando en parte su función original como espacio para la cultura (danza, teatro, música, exposiciones, conferencias, seminarios y una biblioteca pública especializada en arte y cultura). En comparación a lo que aconteció con su contraparte, el Palast der Republik en Berlín, sede de gobierno de lo que fuera la República Democrática de Alemania, el edificio santiaguino nunca fue completamente borrado de la ciudad. Pero, la propuesta de Javier Rioseco de conservar el edificio como ruina y transformarlo en una suerte de parque público tampoco fue puesta en práctica. Se reprime así la memoria de este lugar, o también podría decirse que es absorbida por la fachada marrón de metal perforado y oxidado. Se han mantenido en el nuevo edificio elementos del original, como algunas pinturas y esculturas o las manijas de las puertas, pero se les incorpora más como botín de una historia sobre la cual se ha triunfado.

Esta es la misma distorsión que concierne la manera en la cual se escribe, narra y transmite la historia. Voluspa Jarpa demuestra con su obra Biblioteca de la *No-Historia de Chile* que hacer públicos informes de inteligencia no equivale a esclarecer las circunstancias en las que se produjeron. Al revelar sólo parcialmente el contenido de estos informes se crea también una nueva incertidumbre. La obra de la artista parte del "Chile Declassification Project" del Departamento de Estado de los EE.UU., presentando una abundancia de datos provenientes en su mayoría del servicio de inteligencia de la CIA, que prueban el grado de complicidad que existió entre el gobierno de los EE.UU. y los políticos y empresarios chilenos entre 1968 y 1991. Para proteger la privacidad de los individuos que aparecen en los documentos de inteligencia, y para "evitar que se dañen seriamente las actuales actividades diplomáticas de los EE.UU."[11], el gobierno de los EE.UU. retiene parte de la información y tacha muchas de las páginas -a veces páginas enteras- con color negro. Así, la historia puede ser consultada, pero los nombres de los responsables desaparecen. La artista sistematizó los informes desclasificados por año, encuadernándolos como libros con cubierta gris que luego emplazó en una librería. El conocimiento del pasado, tachado o no, está al alcance de la mano –pero también puede ser absorbido paulatinamente por la gran masa de información que proporcionan.

Cambio de perspectiva

La presión que ejerció la dictadura sobre la población chilena no logró acallar el arte -a diferencia de lo que observadores e historiadores en Europa y los EE.UU. han querido admitir. Al contrario, la exposición *Subversive Praktiken* (prácticas subversivas) llevada a cabo en 2009 en el Württembergischer Kunstverein Stuttgart demuestra que obras de arte de envergadura pueden ser producidas aún en el clima de precariedad que generan regímenes autoritarios[12]. Entre los logros más impresionantes están las acciones del CADA (Colectivo Acciones de Arte), compuesto por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. El colectivo operó durante la dictadura de Pinochet entre 1979 y

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 29 23-10-13 12:28

1985. Una de las acciones que realizó en el espacio público fue *Inversión de escena*; el 17 de octubre de 1979, ocho camiones lecheros de la fábrica Soprole recorrieron la ciudad hasta llegar al Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile. La hilera de camiones se estacionó por unas horas frente al museo, cuya entrada el colectivo había tapado, colgando una enorme tela blanca. La acción buscaba relacionar al museo de arte, controlado por la junta militar, con la precariedad del abastecimiento, demostrando simultáneamente que el arte aún existía –pero no adentro, sino fuera del museo. En la acción *¡Ay Sudamérica!* realizada el 12 de julio de 1981, el colectivo lanzó 400.000 volantes desde seis avionetas que sobrevolaron Santiago de Chile en formación, para así reconstruir -en palabras de los artistas- el trauma político de 1973 que sobrevino para el país al destruirse el Palacio de La Moneda, marcando el fin de la democracia. En los volantes se afirmaba que cada persona que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista. En 1983 el colectivo CADA realizó la acción *NO* + (No más) para recordar que la dictadura militar llevaba ya diez años de existencia, y que la acción iniciada por CADA no cesaría hasta el término de la dictadura. Una de las muchas formas en que se manifestó esta consigna -por ejemplo en "rayados" murales- fue una intervención desde una baranda en los margen del río Mapocho en la que se extendieron largos rollos de papel, que al desplegarse exhibían la consigna *NO* + junto al símbolo de un revólver empuñado. Este ciclo de obras, que se realizó en distintos lugares a lo largo de muchos años, fue un llamado a boicotear la dictadura, ya que se había llegado al límite de la tolerancia de la población, que ya no estaba dispuesta a aceptar más represión y explotación, y que reclamaba el espacio público de la ciudad como un bien común.

Tres miembros del colectivo CADA participan en *Dislocación* con obras actuales. Lotty Rosenfeld muestra su video instalación *Cuenta Regresiva,* que se basa en un guión de Diamela Eltit. Juan Castillo presenta *Campos de Luz,* que se trata de una serie de entrevistas que hizo a pobladores de la Población La Victoria -barrio obrero producto de la toma de terreno más antigua de América Latina, conocido por su posición de izquierda- preguntándoles qué entendían por el término "dislocación". Haciendo referencia a la hilera de camiones en *Inversión de escena* que había recorrido Santiago en simbólica protesta silenciosa, en la etapa inicial de *Dislocación* circuló por la misma ciudad un camión en cuya parte trasera se proyectaban las entrevistas. En lugar de la publicidad que actualmente domina el espacio público en Santiago, irrumpieron en él los pobladores de La Victoria, que al tomar la palabra nos recuerdan que su barrio ya tiene una historia propia que se ha manifestado en sus paredes intervenidas con propuestas políticas y proyectos de arte comunitario. En la segunda fase de la exposición se daban a ver las entrevistas en el frontis del estudio de Señal 3 de La Victoria, una organización que no solamente funciona como estudio de televisión alternativa, sino también como pequeña escuela comunitaria de comunicación audiovisual.

Mario Navarro también emplea estructuras de resistencia desarrolladas durante la dictadura, enfocándose en las emisoras de radio comunitarias. Su *Radio Ideal* -una señal de radio provisional instalada dentro de un carro de remolque- se emplazó en las diferentes ubicaciones de *Dislocación,* emitiendo las entrevistas que Navarro hacía a los protagonistas de la exposición. Con este proyecto, el artista no solamente dirige una mirada crítica a la orientación comercial de la mayor parte de las emisoras de radio, sino que también evoca la energía creativa y la fantasía con las que la escena artística pudo mantenerse viva durante la dictadura en Chile. Por otro lado, la instalación *La cordillera de los Andes (CB),* de Alfredo Jaar, se centra en la figura de Clotario Blest (1899-1990), legendario sindicalista chileno quien particularmente encarna la resistencia a la dictadura. En la obra, Jaar compara la figura del histórico líder de los trabajadores chilenos con la cadena montañosa de Los Andes. El artista superpone las fotografías del octogenario sindicalista de pelo blanco al perfil de las montañas delineadas por tubos fluorescentes. Invoca así la analogía que desde la antigüedad griega se ha creado entre montañas y personas. Representa a Blest como monumento, casi como inherente a la identidad colectiva, del mismo modo que la cordillera es parte del paisaje a lo largo de Chile.

La opinión pública se polarizó en las décadas de los 70 y 80, viendo, por un lado, a Chile como prueba fehaciente del éxito del neoliberalismo y como un "milagro" -una aseveración que Milton Friedman matizaría más tarde, especificando que se refería al hecho de que una dictadura hubiera introducido sus teorías de economía de libre mercado- o, por otro lado, como un fallido experimento de trágicas dimensiones, por lo cual la trayectoria de Chile ha sido interpretada como un caso particular.

Dislocación no solamente examina las maneras en las cuales la globalización afecta al individuo, y su percepción del tiempo y el espacio, sino también cómo cambia a través de ese proceso su lengua y su visión del futuro y el pasado.

Esta exposición es una invitación a cambiar nuestra visión y nuestra percepción –en el caso de los que representamos al mundo del arte en el que dominan los EE.UU. y Europa- de la historia de Chile, no como un conjunto de hechos aislados y desvinculados de nuestro presente, sino como una experiencia que ha marcado colectivamente nuestras vidas hasta la actualidad.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 30 23-10-13 12:28



Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos, 2010
Ingrid Wildi Merino
Imagen del video ensayo para *Dislocación*

1 Michael Hardt y Antonio Negri, *Common Wealth: El proyecto de una revolución del común*, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Madrid: Ediciones Akal, 2011, p. 10.
2 Ibid.
3 Ibid, p. 11.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Véase Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto: University of Toronto Press, 2002 y *Conceptos viajeros en las humanidades*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Murcia: Cendeac, 2009.
7 Véase John Hickman, *News from the End of the Earth. A Portrait of Chile*, New York: St. Martin's Press, 1998, p. 105 y ss.; Francisco Zapata, "The Chilean Labor Movement under Salvador Allende. 1970-1973", en: *Latin American Perspectives. Imperialism and the Working Class in Latin America*, 3, 1, Winter 1976, pp. 85-97.
8 Javier Rioseco. "Desmantelamiento programado del Edificio Diego Portales". ARQ, Santiago, n.70, dic. 2008. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300022&script=sci_arttext. Accedido el 26 jun. 2012.
9 En septiembre de 1971, mientras el edificio UNCTAD estaba todavía en plena construcción, arribó a Santiago de Chile Gordon Matta-Clark, el entonces desconocido hijo del afamado pintor chileno Roberto Matta. No se sabe si visitó la construcción. Pero no hay duda de que le hubieran gustado los "tijerales", enorme fiesta que se instaló frente a la edificación y para la cual se cortó el tránsito. El proyecto de un museo del pueblo correspondía con el concepto que Matta-Clark tenía del bien común. Lo había articulado ya a través de performances urbanas como *Pig Roast*, una comida para amigos artistas y personas sin techo que realizó en mayo de 1971, en el marco de los *Brooklyn Bridge Events* en Nueva York, así como el restaurante *Food*, que fundó con otros artistas. También su intervención en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile se refería a un bien común: la luz del día. En vista de que no existe un registro de esta obra, solamente sabemos (por fuentes orales) que hizo pasar varios haz de luz desde la cúpula del museo hasta el oscuro sótano mediante espejos. A través de la amistad que lo unía al artista chileno Juan Downey, Matta-Clark tenía un vínculo emocional hacia Chile. Fue en una acción conjunta con Downey cuando, días después de *Labor day*, en septiembre de 1972, empujó una carreta de cuatro ruedas en Wall Street de Nueva York. Los artistas invitaron a los transeúntes a sentarse, espalda con espalda, en la particular carreta, que era una mezcla de vehículo lunar, silla de ruedas y carretilla de helados. La asistente les ponía una mascarilla respiratoria y les ofrecía oxígeno después de la jornada de trabajo en la bolsa de valores. *Fresh Air Cart* se refería, una vez más, a un recurso común –el aire.
10 Michael Hardt y Antonio Negri 2011, p. 269.
11 U.S. Department of State, Freedom of Information Act, Chile Declassification Project, comunicado de prensa del 30 de junio de 1999, http://foia.state.gov/Press/6-30-99ChilePR.asp [trad. del inglés].
12 *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa* [Prácticas Subversivas. Arte producido en condiciones de represión política. Décadas del 60-80 / América del Sur / Europa], curatoría y concepción de Iris Dressler y Hans D. Christ, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 30 de mayo a 2 de agosto del 2009.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 31 23-10-13 12:28

Justo Pastor Mellado

Dislocación: La exposición como procedimiento analítico



Der Holzfäller, 1910
El leñador
Ferdinand Hodler, óleo sobre lienzo
Propiedad de la Confederación suiza.
Oficina Federal de Cultura Berna, préstamo permanente al Kunstmuseum Bern, Suiza

El título del proyecto -Dislocación- proviene de una consideración traumática producida por un desplazamiento metodológico en el discurso de la curatoría. En mi trabajo como curador independiente en zonas de institucionalidad artística vulnerable, he podido montar una distinción entre "curatoría de servicio" y "curatoría como producción de infraestructura". La primera está referida al curador como agente de servicios para las nuevas categorías laborales emergentes de las ciudades globales, mientras que la segunda está directamente ligada a la producción de insumos para el trabajo de historia. Esto quiere decir que una exhibición involucra una empresa de producción historiográfica que la academia no está en medida de realizar. No indagaré en este escrito cuáles han de ser las razones. Sólo constato la existencia de una dislocación entre práctica artística e historización de las prácticas.

Cuando visité el Kunstmuseum de Berna, donde Kathleen Bühler es una de los curadores, me encontré a boca de jarro con una versión de *El leñador* de Ferdinand Hodler, el "pintor nacional" suizo por antonomasia. Hodler, con esta obra de 1910 parece continuar la tradición de Millet, representando una escena rural de una forma hermosamente digna. La línea del horizonte situada en un plano inferior, magnifica la figura del personaje, con la ayuda de un fondo claro en que se recorta la energía violenta de una figura que parece contener toda la energía del personaje. La fuerza de la composición define el campo de los signos; el leñador es un agente metonímico del árbol. Pero se trata de árboles sin ramas y sin hojas, que no proporcionan sombra alguna. El cielo gris está acolchado por nubes bajas que dan forma a un fondo melancólico que denota el malestar de la localidad. Los membrudos brazos sostienen el hacha con tal fuerza, que pareciera anticipar imaginariamente el sonido del crujir del tronco por efecto de la caída tajante del pesado filo, formulando la hipótesis sobre la decapitación de una imagen de socialidad que lo excluye, como pionero en su propia tierra.

Los pies alzados del leñador parecen anular la fuerza de gravedad, reconcentrando la atención en el hacha como extensión del deseo de tronchar la fibra vegetal en su base misma. El extremo del hacha está suspendida en el rincón derecho del cuadro, mientras que en el inferior izquierdo son identificados los precisos cortes iniciales que derribarán el árbol, que dicho sea de paso es la única estructura que dispone su condición oblicua, mientras los dos árboles que enmarcan el esfuerzo del leñador exhiben su rectitud y paralelismo, como sinónimos gráficos que proporcionan todo el orden posible a la composición. El propio leñador es la repetición desplazada de la oblicuidad que debe ser enderezada, a riesgo de emigrar.

Hay que tomar en cuenta una cosa: los pliegues de los pantalones y de la camisa son una metonimia de las venas y de la musculatura del cuerpo. Los pies están sólidamente dispuestos, sosteniendo la postura dinámica de las piernas, que introducen el elemento curvo que proporciona estabilidad a la representación de la fuerza. La fragilidad se instalará en la superficie desnuda de los troncos de árboles, como un factor de racionalidad evidente. Solo los árboles que no siguen la línea serán cortados desde la raíz. Los árboles pueden ser entendidos como metáforas junguianas de la personalidad social. La dislocación se localiza aquí en la propia base compositiva: la reproducción del gesto de corte es la base de la representación política.

Ingrid Wildi Merino y Kathleen Bühler imaginaban el valor inconsciente que el *factor Hodler* podía adquirir como base de un tipo de dislocación específica. Cuando visité el Kunstmuseum de Berna mi interés se vio sostenido por el recuerdo de mi visita a la exposición

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 32 23-10-13 12:28



Fachada de la casa de administración en Puerto Yartou, Chile



Eneas huye de Troya, 1598
Federico Barocci, óleo sobre lienzo
Galleria Borghese, Roma



Marie Pittet e hijos, 1893
Joseph Baeriswyl, fotografía de inmigrantes suizos en Punta Arenas, Chile

de Hodler que fue montada en Chile, a comienzos de la década de los noventa, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, siendo ésta una de las primeras exposiciones internacionales producidas en el inicio de la transición democrática. Lo que debe ser tomado en sentido paradigmático en todo este proceso, reside en que los coleccionistas suizos de Hodler pertenecían a inversores que operaban en el campo de la industria cementera; es decir, ligada a la edificabilidad de las actuales experimentaciones de renovación urbana acelerada que han contribuido a disolver el concepto de ciudadanía.

La historia es una ficción que construye y se construye desde representaciones desiguales. Exactamente en la misma época en que Hodler realiza su pintura, colonos suizos levantan el aserradero más grande de la zona austral del continente sudamericano, en el archipiélago de Tierra del Fuego. Este hecho pone de relieve el quiebre de las filiaciones en torno a la cuestión de los privilegios de los primogénitos, favoreciendo los desplazamientos organizados de decenas de familias suizas hacia los territorios australes, desde 1876 en adelante.

En diciembre del 2009, cuando Ingrid Wildi Merino trabajaba en la obtención de recursos y luchaba en Santiago por obtener financiamiento para Dislocación, en la Región de Magallanes se realizaban ceremonias de presentación del proyecto Bicentenario Museo de Sitio Alberto Baeriswyl Pittet, en Puerto Yartou, provincia de Tierra del Fuego. La prensa local hacía profusa mención a la necesidad de estrechar lazos entre Suiza y Chile en el marco del Bicentenario, con el propósito de recuperar la memoria histórica que unió a ambos pueblos, a partir de la primera inmigración suiza a territorio chileno. Este proyecto consiste en restaurar la Casa Administración del establecimiento maderero llamado Puerto Yartou, fundado en 1908 por el hijo de inmigrantes suizos Alberto Baeriswyl Pittet, y transformarla en un museo de sitio y así recuperar una huella importante de la obra realizada por los colonos y sus descendientes durante la llamada Edad de Oro de Magallanes.

En ese mismo instante, Dislocación debía conquistar su legitimidad como proyecto en el seno de una institucionalidad cultural suiza que ha demostrado no temerle ni a la elaboración histórica ni al rol de las prácticas de arte contemporáneo como vectores de reflexión crítica de su propia historia. De modo que el proyecto pudo contar con obras de artistas suizos contemporáneos que borran las marcas de recuperación sublime de las migraciones.

De la primera migración suiza en Chile se puede decir que una gran parte de ellos no resistieron las inclemencias del clima y las duras condiciones de trabajo y regresaron a su lugar de origen. Un regreso en estas condiciones era una doble derrota, porque la partida era desde ya una derrota. El extremo sur, el fin del mundo, es un buen lugar para realizar el proyecto colonial europeo en los confines, donde lo que prevalece es la depredación como forma generalizada de asentamiento. Lo que resulta magistral y estructuralmente exacto desde el punto de vista de la recuperación de historias de transferencia, es que la correspondencia entre la pintura de Hodler y la instalación de la industria maderera en manos de colonos suizos, anticipa la correspondencia curiosa entre la producción de la exposición *Dislocación* y el apoyo de las autoridades suizas en Chile, a la empresa de restauración de las ruinas del enclave maderero. Esta situación llegará a definir la dislocación política que significó defender y sostener el propio proyecto *Dislocación* en Chile, porque a juicio de los funcionarios suizos locales, ésta era una exposición que no representaba cabalmente la herencia suiza en Chile. Es decir, que en términos estrictos, lo

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 33 23-10-13 12:28

que correspondía era la reproducción de una representación colonial ya perimida que podía ser trabajada -con toda legitimidad institucional- como una ruina. La contemporaneidad de *Dislocación* desmantelaba la idea de una sublimación de las migraciones, en una coyuntura europea definida por la máxima incomodidad política respecto de este punto.

En el marco de la celebración del Bicentenario de la República chilena, un proyecto como *Dislocación* pone el acento en las contradicciones e imposturas de la propia conmemoración. Pero además, *Dislocación* afirma el desmantelamiento de las representaciones destinadas comúnmente a blanquear los dramas migratorios. Es decir, toda migración es un drama que incorpora la construcción de una partida y la construcción de un arribo que supone enfrentar condiciones de hostilidad que reproducen el modelo simbólico de la "Eneida". La crueldad del análisis nos conduce a formular la pregunta por la "guerra de Troya" que unos colonos suizos han perdido y que los ha forzado a iniciar el viaje, desde una condición territorial de máxima compresión hacia una situación de máxima expansión.

Conectar *El leñador* de Ferdinand Hodler con la empresa de colonización suiza a la que hago referencia implica sugerir que la *ausencia de bosque* en el espacio del cuadro se revierte mediante la explotación del *exceso de bosque* en un territorio lejano. Esto pone el acento en una geopolítica del conocimiento de las migraciones. Nos impide trabajar desde una recuperación de las entidades identitarias. Chile busca definir su identidad como país concentrado, Suiza busca definir su identidad apelando a la expansión territorial. Siempre ha sido un lugar de concentración de capitales, hay pocas experiencias en que comprometió su corporalidad fuera de sus fronteras, al menos desde la época en que tropas suizas debían desplazarse para ponerse al servicio de cortes europeas. De esta manera, es consecuente poner en relación el cuerpo de los artistas con la memoria del cuerpo de los colonos, pasando por el sello simbólico de Hodler, que agrede la raíz de su propia representación, en el año de celebración del primer centenario de la República de Chile.

En ese momento -1910- los colonos suizos ya celebran treinta años desde su arribo a las costas australes. Esta situación determina las bases de las pequeñas epistemologías que operan en la celebración triunfante de las historias migratorias. La epistemología a la que me refiero está corporal y geográficamente situada; por no decir, sobredeterminada. Los funcionarios suizos locales reproducen la ideología reaccionaria que celebra la colonialidad como valor que encubre una política de expansión, convertida en monumento a la violencia de los desplazamientos migratorios. El hombre blanco y de ojos azules representa su saber como el único que está en medida de alcanzar la universalidad. Suiza debe exportar la universalidad ya alcanzada, que sin embargo contiene en su seno el principio de su disolución. El cuadro de *El leñador* se verifica como expresión de la singularidad pura que señala el objeto de la exclusión: el árbol desviado. Pero en el cuadro no hay bosque: sólo la expresión del deseo de industria. El propio Hodler pinta imágenes residuales e intenta retener en el espacio del cuadro lo que ya ha sido expelido de su campo social. Esto permite sostener que la industria trabaja hacia adentro, mientras que el bosque lo hace hacia afuera, montando por un lado el control del tiempo y por otro lado explotando el descontrol del bosque en un territorio lejano, lo cual significa reproducir el saber del tiempo en la propia explotación del territorio desbordante. Expansión que está construida sobre la exterminación del Otro y que está sujeta al cumplimiento del enunciado "yo colonizo; luego, soy", gracias a la instalación de dos tecnologías: la del despojo y la del traslado. El aserradero se encuentra situado en los bordes del Estrecho de Magallanes, una vía naviera destinada a acortar las rutas comerciales.

A cien años de lo anteriormente relatado, la exposición *Dislocación* formula una hipótesis para entender de qué manera una exhibición de Hodler en el momento inicial del retorno a la democracia es una expresión de la colonialidad del poder. Al mismo tiempo, dos décadas más tarde es la misma colonialidad la que obstruye el desarrollo de *Dislocación* como un espacio de investigación sobre las deslocalizaciones estructurales que acarrea la producción de conocimiento en el contexto ceremonial del Bicentenario, que termina siendo una ocasión inmejorable para pensar las imposturas conceptuales de los mitos ideológicos de la Independencia, como proceso de invención de la Nación.

Las prácticas de arte en esta coyuntura, demuestran de qué modo la descolonización es un mito euro céntrico. Lo único posible es el desarrollo de un pensamiento fronterizo en que colonialismo, colonialidad y postcolonialidad analítica establezcan intercambios que permitan montar la ficción actual de una lucha de correspondencias entre identidad del Estado e identidad de las poblaciones. Porque en Chile no es posible afirmar la existencia de un nacionalismo antimoderno. Más bien, lo que pudo haber sido construido es una nacionalidad moderna incompleta que se desvive por satisfacer el rango exigido por las políticas del FMI. Pero eso supone la permanencia de un modelo neoliberal que terminó de ajustarse durante el período de post-dictadura.

Dislocación, en este contexto, apunta a demostrar que la propia tarea señalada es incompleta y simbólicamente incumplible. Es en esta fronteridad discursiva que se levanta la hipótesis de la recolonialidad del Estado-Nación. *Dislocación* es un-más-que-exhibición; un esquema de trabajo y de viaje que pone a los artistas bajo presión, en dos terrenos: migración y transferencia. La primera alude a los cuerpos mientras que la segunda, desde los cuerpos, toma en consideración las condiciones del traslado. Pero en términos estrictos, las emplearé como sinónimos, como palabras que aluden a situaciones sociales sobrepuestas. De este modo, *Dislocación* elabora su posibilidad de intervención institucional como plataforma crítica, reponiendo el lugar interpelativo de las prácticas de arte, en momentos que en la coyuntura intelectual chilena se asiste al desfallecimiento instituyente de las ciencias humanas.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 34 23-10-13 12:28

La pregunta que *Dislocación* formula es de si resulta posible montar una epistemología subalterna. Ésta viene a ser la primera exigencia como experiencia de un pensamiento fronterizo en la época de la producción transmoderna de determinados sujetos; lo cual significa pensar en la posibilidad de existencia de un mundo descolonizado transmoderno montado sobre el guión del programa neodesarrollista, cuyo objeto sería el montaje de una recolonización transmoderna. Tal perspectiva sería imposible, ya que el neodesarrollismo, si así decido denominar un tipo específico de ensamble global, resultaría ser una salida previsible que incurriría en el montaje de nuevos ensambles destinados a diluir las experiencias de resistencia posible, incorporándolas a su ejercicio de corrección analítica, haciendo que toda "alternativa" sea prácticamente inviable, si no conceptualmente reparatoria. Sin embargo, *Dislocación* instala una cierta duda acerca de la eficacia del análisis post-colonial en los debates de una coyuntura intelectual específica. Habrá que ver de qué manera esta duda infracta el propio espacio analítico suizo, en el campo de la historia del arte y sus zonas limítrofes. Ya lo sabemos. Lo hemos leído. Lo hemos repetido y citado en ensayos de "correcta incorrección política". Lo postcolonial es un espacio para pensar y repensar la lógica que sostiene los dispositivos y las cartografías del poder. En este sentido, nos debiera bastar con la ciencia social de que disponemos y que hemos logrado sustentar gracias a los aportes de la Fundación Ford, siendo ésta una metáfora que modela la recolonialidad de la teoría social. (Valga aquí esta mención al trabajo de Thomas Hirschhorn en esta exposición, ya que fue realizado mediante la intervención de un vehículo de doble cabina de marca Ford Ranger).

Hablar de ir y venir de lo histórico y lo narrativo, buscando en el pasado y en el presente las tradiciones aceleradas de nuestra conveniencia, significa realizar el programa de cualquier disciplina universitaria en expansión, que debe asumir y enfrentar el mercado de la enseñanza superior después de una declarada crisis de paradigmas. Lo postcolonial sería la expresión de esa fractura, en el sentido que operaría como crítica reconstructora del sujeto imperialista occidental y del relato de progreso del que es portador. No es necesario sucumbir en la ingenuidad de que las conquistas curriculares de los relatos postcoloniales son sinónimo de organización de resistencia alguna. No hay tal ruptura, no hay ruptura posible, sino sólo transferencias académicas habilitadas por las estrategias de sobrevivencia de unidades universitarias vulnerables en el seno de un sistema universitario abierto. De tal modo, el pensamiento postcolonial termina siendo un ghetto que instala con éxito su propio proyecto editorial; es decir, que sobrevive como ficción editorial.

Ya lo sabemos: el poder es imperfecto y no puede exterminar las subjetividades que se le resisten; las recupera, las absorbe, las incorpora, las re-elabora, las devuelve a la circulación mediante programas de distribución asistida. ¡Sí, sí! Ya hemos aprendido que el sujeto postcolonial es híbrido, desplazado y desterritorializado; es decir, que lo propio de la recolonialidad del poder del Estado es poner en función zonas de hibridación, desplazamiento y desterritorialización como estrategia de redefinición de los límites de la ciudadanía.

La recuperación de la memoria de los colonos suizos en Tierra del Fuego satisface las actuales estrategias de patrimonialización de las narraciones históricas como dominio de inversión simbólica. Los funcionarios administrativos de proyectos culturales han sido evidentemente sobrepasados por el diagrama de *Dislocación* y sus obras. Estas obras son, en términos estrictos, procedimientos de investigación que desestabilizan el saber del sujeto colonizador; pero lo proyectan, desplazando sus condiciones de reproducción histórica, ejerciendo la crítica de la propia expansión suiza como soporte cultural.

El emblema fálico que está implícito en *El leñador* ha sido sustituido por la constitución de voces disonantes de mujeres, minorías, marginales, subalternos; es decir, la subjetividad vulnerable que es objeto de las políticas públicas en cultura. Por eso nos hemos convertido en profesionales de la subalternidad razonable. Nuestro propósito es montar estructuras de acceso, de inclusión, de sectores marginalizados. ¡Pero ésta era la invención de las ciencias sociales, en nuestro país, ya desde mediados de los años sesenta! Promovemos hoy día el reconocimiento de espacios intermedios, en que sabemos que se articulan las diferencias culturales como fragmentos inestables e inadaptados que inciden en la cantidad de fuerza acumulada para poder negociar espacios de acción y de reconocimiento flexible de demandas singularizadas, sistémicamente integrables.

Resulta de evidencia simple el que las narraciones minoritarias expresen su diferencia en relación a la cultura dominante, de modo que es en relación a esa cultura que un punto de vista minoritario puede imaginar otro tipo de comunidad y forjar las herramientas subjetivas de una resistencia posible. En este sentido, *Dislocación* se ha pensado como una productividad subalterna, a pesar de los lenguajes dominantes de los funcionarios de las administraciones chileno-suizas, que hablan la lengua de la hegemonía compartida.

Las obras de *Dislocación* traducen programas híbridos que contaminan los análisis de clases y desplazan los problemas ligados a las mermas de transferencia, habilitando las prácticas de arte como producciones fronterizas, destinadas a operar en los imaginarios locales de ciudades como Berna y Santiago de Chile, sin dejar de mencionar Ciudad Juárez (en la frontera del norte de México) y Arica (en la frontera del norte de Chile).

En mayor o menor medida, la frontera es una metáfora en que se materializan marginalizaciones arquitectónicas, espaciales y económicas que afectan las propias representaciones de la corporalidad. Pero también es el lugar inestable en que se levantan formas de movilidad liberadora que congregan las intensidades de subjetividades transnacionalizadas.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 35 23-10-13 12:28

Bertrand Bacqué

Del documental al video ensayo: La invención de lo real en la pantalla



L'affaire Dreyfus, 1899
El caso Dreyfus
Georges Méliès, Imagen de la película

Desde sus orígenes, el documental ha estado relacionado con la historia –la micro historia y la macro historia– así como con la identidad, la intimidad y la alteridad. Al filmar Louis Lumière a su familia, su fábrica o la llegada de un tren a la estación de La Ciotat, estaba inventando a su vez la *home movie,* la película publicitaria y el noticiero. Pero la ambición del fabricante de Lyon iba más lejos, por lo cual envió camarógrafos a todas partes del mundo a filmar grandes eventos, tal como la coronación del zar Nicolás II en mayo de 1896, que dio lugar a la primera censura en la historia del cine[1]. Pero aunque habitualmente asociamos los orígenes del cine y del gesto documental con los hermanos Lumière, no olvidemos las *actualités reconstituées* de Méliès. En ellas el realizador de *Un viaje a la luna* (1902) recrea y reconstruye acontecimientos como *El caso Dreyfus* (1899), una de las primeras películas comprometidas en la historia del cine, en la cual Méliès toma partido por el oficial francés injustamente acusado, escenificando en la película hechos anteriores a la invención del cinematógrafo.

El realizador de *Las cuatrocientas farsas del diablo* también recreó de antemano la coronación de Eduardo VII en su estudio de grabación en las afueras de París, ya que una filmación *in situ* en Londres hubiera entorpecido el proceso de la ceremonia. Esta reconstrucción "documental" de Méliès, proyectada un día después de la verdadera coronación, fue recibida con entusiasmo por el soberano, quien declaró: "Puedo reconocerme muy bien. También puedo reconocer muy bien a la reina, y si no estuviera seguro de lo contrario, creería estar viéndonos en persona"[2]. Es más sorprendente aun la estrategia con la cual Francis Doublier, camarógrafo de Lumière en Rusia, responde en 1898 al gran interés de las comunidades judías del sur del país en el caso Dreyfus: al no existir tomas que documentaran el caso, Doublier realizó un montaje de planos filmados anteriormente en Francia por otros motivos, pero que acompañados de sus comentarios supuestamente ilustraban el caso. ¿Primera falsificación histórica o primer ensayo documental? Ninguno de los dos: se trata, más bien, del genio del montaje y, por otro lado, de la anticipación del *reenactment* o la reconstrucción fílmica.

Estos ejemplos demuestran cómo el cine, desde sus orígenes, tuvo que inventar su relación con el mundo, de la cual es parte tanto la fantasía de que el cine capta "de cerca y de manera espontánea la vida real", como el riesgo que implica la reconstrucción fílmica de lo real. En todas sus instancias, el cine trata de *inventar* lo real -en el sentido que le diera Cristóbal Colón al inventar el supuesto "descubrimiento" de América-, de imaginar las estrategias y el lenguaje que contribuyan a su reelaboración. Efectivamente, no basta filmar lo real para develarlo, o ver para comprender: he allí la ilusión de lo visible. Toda la historia del documental, y hoy en día, del video ensayo, se basa en ese ir y venir entre lo que se percibe como real y su reconstrucción como relato o discurso, ya sea a través del montaje o la instalación, reconfigurando lúdicamente lo heterogéneo: la imagen y el sonido, lo visible y lo enunciable. Así, se logra visibilizar lo invisible y enunciar lo impronunciable.

Algunos hitos históricos

Si examinamos brevemente los grandes momentos en la historia del documental y las diversas estrategias empleadas para transcribir lo real, reconoceremos rápidamente dos tendencias principales: por un lado, un logrado balance entre lo documental y lo ficticio, que se incorpora y dosifica apropiadamente y, por el otro, el atractivo del ensayo en sus variantes discursivas -dialéctico, reflexivo, o, actualmente, performativo.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 36 23-10-13 12:28



Man with a Movie Camera, 1929
El hombre de la cámara
Dsiga Vertov, Imagen de la película



Man of Aran, 1934
Hombres de Arán
Robert J. Flaherty, Imagen de la película



À propos de Nice, 1930
A propósito de Niza
Jean Vigo, Imagen de la película

Emprendamos una rápida visión de conjunto, haciendo hincapié en la intención etnográfica, política y social –en el amplio sentido de la palabra– que los inspiró.

Robert J. Flaherty y Denis Kaufman, alias Dsiga Vertov, los fundadores del documental, personifican estas dos tendencias a la perfección. Pero si solamente asociamos la obra de Flaherty con la escenificación, y la de Vertov con el genio del montaje, simplificaríamos las cosas sobremanera. No podemos negar que en *Nanook el esquimal* (1922) Flaherty recurre a la escenificación de costumbres que los Inuits habían abandonado hace mucho tiempo. El director recrea la famosa caza de morsas y hace construir sólo la mitad de un iglú, para así obtener las condiciones de luz adecuadas para el rodaje. En *Hombres de Arán* (1934) va aún más lejos. Organiza un verdadero *casting* para construir a la familia perfecta, con la cual escenifica la caza del tiburón gigante, una práctica de la cual los Inuit prescindían ya hacía cincuenta años. Se dice, por ende, que "el documentalista llega cuando ya es demasiado tarde". Efectivamente, Flaherty crea a través del montaje verdaderas sinfonías dramáticas y líricas que son odas a la humanidad en su lucha contra la naturaleza. En cambio, Dsiga Vertov celebra al nuevo hombre soviético. El impacto semántico y formal de su elogiado montaje dialéctico le abrirá camino al ensayo fílmico de contenido discursivo. No perdamos de vista que buena parte de las secuencias de *El hombre de la cámara* (1929), lejos de haber sido filmadas espontáneamente, son escenificaciones. No obstante, Vertov nos brinda una inolvidable lección de cine con esta película.

En los años 50, para contrarrestar aquella manera de representar lo real en la cual "la voz de Dios" triunfa sobre las imágenes –precursora de los reportajes televisivos– cineastas inconformistas como Georges Franju, Alain Resnais y Chris Marker se las ingenian para encauzar las películas que se les encarga en otra dirección, lo que les acarrea a menudo conflictos con la censura. Películas como *Hotel de los inválidos* (1951), de enfoque anti-militarista, *Las estatuas también mueren* (1953), de polémica anticolonial y por mucho tiempo objeto de censura, o *Noche y Niebla* (1956), que le abriría a Europa los ojos a la realidad de los campos de concentración, sientan las bases modernas de lo que vendrá a ser el video ensayo de nuestros días, afirmando una visión subjetiva y crítica, un "punto de vista documentado" tal como propone Jean Vigo en *A propósito de Niza* (1930). *Sin sol* (1983), ensayo visual de Chris Marker que navega entre lo que él considera como dos polos de supervivencia –África y Japón–, así como entre el pasado, el presente y el futuro, o *Historia(s) del cine* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, son los exponentes contemporáneos más sobresalientes de tal tradición. Cuando nos referimos a obras de este carácter, se habla de una modalidad "reflexiva" o incluso performativa.

Con el aligeramiento de las cámaras y la introducción del sonido sincronizado emergen a principios de los años 60 dos corrientes principales. En los EE.UU., surge el *direct cinema* que rehúsa escenificación, entrevista y comentario, y cuenta con representantes sobresalientes como Robert Drew, Richard Leacock y los hermanos Maysles, así como Frederick Wiseman, aún activo como documentalista. Su manera de rodar el documental se conoce hoy como "cámara observadora". La otra corriente es el *cinéma verité* de Jean Rouch, que incorpora la herencia de Vertov al utilizar la escenificación sin reserva. *Moi, un noir* (1959) abre así una mirada a la identidad poscolonial de África y le da alas a la *Nouvelle Vague*[3]. Robert Kramer, cuya decidida oposición a la guerra de Vietnam es conocida, se inscribe en esta corriente al realizar *Route One/USA* en 1989, película que cuestiona la identidad fragmen-

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 37 23-10-13 12:28



Les statues meurent aussi, 1953
Las estatuas también mueren
Alain Resnais, Chris Marker, Imagen de la película



Sans soleil, 1983
Sin sol
Chris Marker, Imagen de la película



Moi, un noir, 1959
Yo, un negro
Jean Rouch, Imagen de la película

tada de los EE.UU. También es parte de esta corriente el realizador Johan van der Keuken, quien interroga a lo largo de su obra la relación de los países del norte con los del sur, y cuya obra maestra *Amsterdam Global Village* (1996) examina particularmente la mezcla cultural como producto de la globalización. En este caso hablamos de la cámara que participa[4].

Sobre la ética del documental

Después de esta breve reseña histórica es oportuno recordar algunos de los principios éticos del documental. Pasemos por alto la fundamental desconfianza de John Grierson, primer teórico del documental, hacia la estética, para recordar a cambio en qué consta el sacrosanto "pacto documental", que va más allá de las diferentes afiliaciones estéticas. La ética de tal pacto se basa en la "verdad como adecuación" o "verdad como correspondencia", tal como Aristóteles la definiera hace 2.500 años, o más recientemente Ludwig Wittgenstein. Aquello que digo sobre lo que es debe corresponder con eso mismo, o como lo anota el autor del *Tractatus:* "Para reconocer si la figura es verdadera o falsa, tenemos que compararla con la realidad"[5]. Por ende, el arte del documental está limitado por los hechos que registra: el documentalista está en deuda no solamente con aquellas personas que filma, sino también con el público a quien que se dirige. La ética del documental se basa entonces en la inevitable relación tripartita entre el cineasta, la persona filmada y el espectador, en la cual cada posición *pareciera* ser intercambiable.

Problemáticas actuales

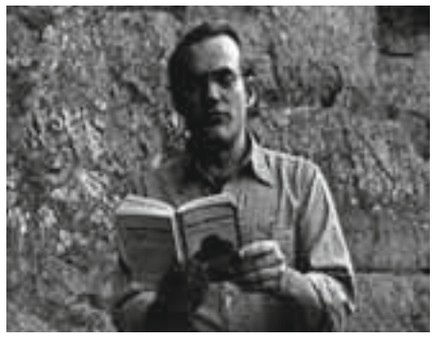
La historia del documental occidental revela, sin embargo, dos callejones aún sin salida. El primero es la *ideología de la razón,* según la cual basta explicar las imágenes lo más pedagógicamente posible para así reproducir cabalmente lo real. Esta ideología manifiesta sus límites y su inviabilidad en el cine de propaganda, donde la palabra toma el poder sobre las imágenes, y cuya herencia se encuentra en los reportajes televisivos. El segundo callejón sin salida es la *ideología de lo visible*: bastaría posicionarse a una distancia adecuada para poder captar un registro veraz de lo real tal como es. Una postura que también asumen los medios de comunicación de hoy, mediante la cual basta emplazar la cámara en el centro del suceso para poder captar la realidad. Por una parte, esta postura niega que cada imagen se crea desde un punto de vista singular y que cada montaje le impone un sentido preciso. Por otra parte, la ideología de lo visible apuesta a que la cámara es invisible, lo cual es ilusorio. Ello desacredita doblemente nuestras imágenes contemporáneas. Tanto el trabajo del cineasta de lo real como el del artista comprometido que utiliza imágenes en movimiento aspirará a superar tales contradicciones, prefiriendo crear nuevas visiones en lugar de repetir lo convencional, o bien optando por el montaje en lugar del *montrage*[6].

Durante la segunda guerra del Golfo (1990-1991), el crítico de cine Serge Daney escribió un texto importante en el que hace una distinción, ya convertida en canon, entre la *imagen* y lo *visual*: "Lo visual no tiene contraplano; nada le falta ya que es un ciclo que se repite indefinidamente, tal como un espectáculo pornográfico que no es más que la verificación exaltada del funcionamiento de los órganos y de sí mismo"[7]. Las imágenes de las torres gemelas desmoronándose una y otra vez -sin profundidad de campo, sin contraplano y sin alteridad– ilustran estas reflexiones de Daney a la perfección. Ahora bien, a diferencia de lo visual, "la imagen siempre se produce en la frontera entre dos campos de fuerza. Está predestinada a manifestar una cierta alteridad y, a pesar de

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 38 23-10-13 12:28



Amsterdam Global Village, 1996
Amsterdam, aldea global
Johan van der Keuken, Imagen de la película



Route One/USA, 1989
Ruta uno/ USA
Robert Kramer, Imagen de la película

tener un núcleo duro, siempre carece de algo, ya que está compuesta de algo ajeno a ella. Es lo que constituye la imagen del cine"[8]. Cuarenta años después de la divisa "montaje prohibido" de André Bazin, Daney propone el "montaje obligatorio", en el cual "la imagen nos obliga a montarla con lo otro, es decir, con algo de lo otro –porque tanto en la imagen como en la democracia hay un espacio de interacción, de lo incompleto, un inicio o un resquicio"[9].

También podríamos citar aquí ampliamente a Gilles Deleuze, quien define la modernidad cinematográfica como el gesto que arranca a la imagen de los clichés o tópicos[10] con los que las fuerzas en el poder nos bombardean, a través de los medios de comunicación. Los cineastas contemporáneos más prolíficos, ayer Robert Kramer o Johan van der Keuken, y hoy Avi Mograbi o Wu Wenguang[11], así como Joana Hadjithomas y Khalil Joerige, utilizan estrategias justamente destinadas a arrancar la imagen del cliché y nos abren otra visión de la realidad. Ya sean mezclas de documental y película de ficción, montajes dialécticos como en la práctica de Chris Marker o Jean-Luc Godard, instalaciones o videos de Ursula Bieman, Ingrid Wildi Merino, Frank Westermeyer y Silvie Boisseau o también Camilo Yáñez, todas estas obras proponen otra mirada a lo real, a la globalización y sus consecuencias, a los desplazamientos migratorios y las injusticias sociales contemporáneas. Al mismo tiempo, nos recuerdan que el trabajo estético también puede ser un acto de resistencia y, por ende, un acto político.

1 Dos días después de las ceremonias oficiales el zar se presenta a la población; una balaustrada cede, las multitudes entran en pánico y la policía ataca a quien se acerque a la tribuna del zar. Los camarógrafos no paran de rodar la desgracia que se desencadena ante sus ojos, por lo cual se les incauta su equipo y las películas. Nace así una nueva forma de periodismo.

2 George Sadoul, *Histoire générale du cinèma*, tomo 2: *Les pionniers du cinèma (de Méliès à Pathè) 1897-1909*, París: Denoel, 1973, p. 212. [trad. del francés].

3 En una crítica de *Yo, un negro* en *Cahiers du Cinéma*, Godard comenta que toda gran película de ficción se inclina hacia lo documental, así como todo gran documental se inclina hacia la ficción.

4 Como hoy la distinción entre ficción y documental se ha vuelto obsoleta, los cineastas de lo real cuestionan más que nunca la problemática de las identidades fragmentadas que produce la globalización, así como el desplazamiento masivo de la población y las nuevas fronteras. Bruno Ulmer con *Bienvenida Europa* (2006), Patric Jean con *De un muro al otro: Berlín-Ceuta* (2008), o Fernand Melgar con *La fortaleza* (2008), son algunos de los cineastas que exploran estos temas entre los límites del *direct cinema*, el ensayo y la ficción.

5 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 29.

6 *Montrage:* término acuñado por el pintor Robert Lapoujade, que incorpora *montage* (montaje) y *montrer* (mostrar). [N. de la trad.].

7 Serge Daney, "Le montage obligé", *Cahiers du Cinéma* n° 422, abril de 1991. [trad. del francés].

8 Ibid.

9 Ibid.

10 "¿Civilización de la imagen? De hecho se trata de una civilización del tópico, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, no forzosamente en ocultarnos la misma cosa sino en ocultarnos algo en la imagen. Por otro lado, al mismo tiempo la imagen intenta horadar al tópico, salir del tópico." Según el filósofo francés, para deshacerse del cliché "se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla "interesante". Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo." Gilles Deleuze, *La imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 2004, pp. 26-37. Nótese que pasamos de la noción de verdad como adecuación a la de verdad como producción, desplazando el énfasis de la representación a la creación.

11 Cabe destacar el proceso *performativo* en la obra de estos dos cineastas, que afirman subjetividad y reflexividad al combinar elementos de performance con el documental.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 39 23-10-13 12:28





ARTISTAS

Ursula Biemann
Sylvie Boisseau &
Frank Westermeyer
Juan Castillo
OOO Estudio
Thomas Hirschhorn
Alfredo Jaar
Voluspa Jarpa
Josep-Maria Martín
Mario Navarro
Bernardo Oyarzún
RELAX (chiarenza & hauser & co)
Lotty Rosenfeld
Ingrid Wildi Merino
Camilo Yáñez

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 41 23-10-13 12:28

Ursula Biemann

Sahara Chronicle

2006 – 2010, muro con serie de mapas,10 fotografías, 80 x 60 cm, 12 videos, color, sonido, duración total 76 min.

La normalidad de la movilidad: Una crónica de la intemperie

Paulina Varas Alarcón

> *¿Qué queda de Europa? ¿Qué queda de ese complejo polinuclear, policéntrico, geohistórico, civilizacional, cultural, que no ha podido existir sino en los conflictos y las comunicaciones, en la resistencia a las hegemonías política y cultural?*
>
> Edgar Morin[1]

Realidad o ficción. Ficción o realidad

Un vaivén que navega en medio de una serie de experiencias móviles, un deseo sobre el miedo y la incertidumbre. Veo y escucho un video que representa un territorio desde el aire, una videografía artificial de la movilidad que contrasta con imágenes reales de personas en tránsito. Un lugar y un tiempo abstractos, trozos que van acompañados de sonidos, música, grabaciones de radio. Una extensa imagen de un territorio que no puede identificarse con exactitud. Líneas, manchas, puntos que denotan una lejanía mayor y que sobrepasan la legibilidad. ¿Cómo aprender a leer la movilidad? ¿Qué mediación es necesaria para entender y leer la experiencia móvil de un lugar ilegible, excesivo y a la vez invisible? ¿Cómo representar un mapa de la movilidad? ¿De qué manera podríamos trazar aquellas líneas de un lugar que está constantemente circulando? ¿Qué sucede si ese lugar por mapear además esta al borde de la ilegalidad? Estos cuestionamientos que subyacen en la propuesta de Ursula Biemann "Crónicas del Sahara" y que pueden ser develadas a partir del proceso que la artista va tejiendo con cada uno de los fragmentos que componen esta crónica sobre la trama de la migración.

El mapa, la notación representacional de un territorio, también tiene su revés, cuando se enfrenta a lugares que no coinciden, a zonas que no están dibujadas, espacios que no han sido mapeados, lugares invisibles en la topografía. Entonces nos enfrentamos a la perversión de la verosimilitud: el documento como realidad y la realidad como ficción.

Narrativa de la intemperie

"Crónicas del Sahara" se compone de una serie de núcleos documentales, realizados en base a un tránsito que la artista ha realizado por diversas ciudades del Magreb. Se trata de un relato estético político sobre los flujos actuales de la representación sobre la movilidad humana desde África hacia Europa. Una cartografía crítica que no propone una relación metafórica con aquel objeto que evoca, si no que más bien, se trata de una estrategia de "fragmentación y desmontaje" como ha señalado la artista, donde el ambiente audiovisual permite reconstituir cada trozo en aquel cuerpo en movimiento, cambiante y pendular. La cartografía como una herramienta crítica de descripción de territorios discursivos, entrega posibilidades de representar conflictos y de autorizar el desplazamiento de los sentidos entre territorios fijos e identificables. Pero también se confronta al problema de representarse cuando surgen situaciones ilegales y secretas. Biemann compone una crónica, una serie de fragmentos que siguen un tiempo indeterminado, sólo debemos creer que esto está sucediendo y que esta actualidad de la verosimilitud, no puede contraponerse a nuestro deseo de no mirar aquellos fragmentos de realidad intensos y excesivos. La estrategia de la artista es componer un lenguaje sencillo y descriptivo, una historia detallada a la manera de *testigo ocular* que transita por diversas escenas, intentando recuperar una serie de huellas comentando en detalle una normalidad y permanencia de la intemperie. Pero, ¿qué protocolo seguir para poder ver y leer las imágenes que componen esta crónica de la intemperie? La propuesta de la artista es entregarnos imágenes, documentos y ficciones, y proponernos que la legibilidad de este lugar que ella transita, no es posible identificarla sólo a partir

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 42 23-10-13 12:28



Sahara Chronicle, 2006–2010
Imagen del video ensayo

de aquello que llamamos lo real, lo verosímil. Necesitamos una cuota de ejercicio mental subjetivo, una unión de las partes que nace desde nuestro propio deseo de componer, de leer, de entender las escenas de nuestra experiencia que se confronta con lo que estamos viendo. Cada uno de los espectadores construye su propia mediación; las líneas y dibujos de un territorio propio, cada uno descifrando su propia comprensión de todos los núcleos que forman parte de un Sahara móvil que a la vez es real e imaginario. Un lugar que representa el deseo de constituirse en su imposibilidad de poder fijar todo lo que le rodea.

Tal vez la característica más compleja de la composición es que no hay un solo dispositivo narrativo sobre el cual guiarnos, si no que sólo hay duración. Persistencia, continuación de cada fragmento, situaciones específicas en base a lugares a veces irreconocibles, a veces parte de una biografía colectiva que se reconoce allí mismo. La duración de la movilidad no se puede cartografiar ni dibujar, sólo se puede imaginar -en las pulsaciones de cada una de sus partes que se van organizando moviendo y conteniendo a la vez- como si todo fuera esa contra-geografía que necesitamos para poder definir nuestros límites de la legalidad.

1 Edgar Morin. *Pensar Europa. La metamorfosis de un continente.* Gedisa Editorial, Barcelona, 2003, pág. 58.





Sahara Chronicle, 2006–2010
Vistas de la instalación en la exposición *Dislocación* en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 43 23-10-13 12:28

Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer

Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas

2010, video, color, sonido, aprox. 100 min.

Entremundos de una tierra prometida **Ricardo Loebell**

> *La emigración bajo su forma más rudimentaria como fenómeno ético-político y proceso social desde hace siglos, es el resultado de una política mórbida.*
>
> Carl Alexander Simon

El video-ensayo de Sylvie Boisseau y Frank Westermeyer no inicia su obra partiendo con escenas de la metrópolis, sino que en la necrópolis del cementerio de Temuco. Ahí entre lápidas silenciosas de antepasados se alienta la mirada a viajar en el tiempo a reconstituir la huella de estratos de un período clave de la historia del país. Aquí se narra en microhistorias paralelas, visualmente en fractales, cuya estructura natural repetida a diferentes escalas, es fragmentada o irregular para ser descrita en términos tradicionales.

Las inmigraciones de "demócratas decepcionados" de Alemania en el siglo XIX, creyeron ver en las regiones de Los Lagos y Arauco una "tierra prometida". Su primer (des)encuentro con la población criolla y mestiza, y con los pueblos indígenas de esa zona, generó una relación de inmiscibilidad en el tiempo.

En el deslinde entre estratificación (Schichtung) e historiografía (Geschichtsschreibung), se despliega un paisaje compuesto entre imágenes del sur de Chile, a partir de experiencias con 25 personas, en una construcción narrativa de diálogos e imágenes concretas. Las alternancias en las perspectivas espaciotemporales revelan la transculturación de los pueblos del sur, en un lenguaje intersticial apartado de la historia oficial.

Durante una revisión de ciertos parajes en el mapa, se aprecia la metaforización visual como indagación del territorio disputado. El video continúa con la intervención que cada cual define del paisaje. Los artistas lo confrontan con pinturas y dibujos de Carl Alexander Simon, buscando un argumento por la autoría de su obra, y cómo ésta pudo ser arrebatada por Vicente Pérez Rosales (1807-1886), al compilarla después de la muerte del artista en 1852, se mostrará desde el trazo y la concepción estética, que la obra no proviene del plagiario, por no tener congruencia alguna con su ideario histórico mercantil, reflejado en su relación con la naturaleza y los pueblos indígenas. Conviene repasar ambas biografías para comparar las razones de la colonización[1].

Con microrelatos se irrumpe en la diacronía histórica, en "lecturas" de la naturaleza y los diferentes "cultivos" como perspectivas: la contemplativa ancestral del mapuche ante la "madretierra"; la científica que escudriña, por un observatorio para ornitólogos en el bosque; la utilitarista del empresario que aprecia la madera para el comercio; la bucólica del inmigrante que intenta reproducir escenografías con la naturaleza; junto a la pespectiva ecológico-globalizante de Douglas Tompkins, que reforesta con arbórea nativa, reelaborando su carácter simbólico perdido. Deseando "desestresar" el medio ambiente del planeta, une a todas las perspectivas anteriores, creando un parque nacional para el futuro… y la naturaleza sigue su curso.

Una machi en el video describe el pasado perdido de la naturaleza, como la de las flores estampadas en su ropa. Su rostro imposible articula fonemas en un "lenguaje de la tierra" de otro tiempo, cuando "las aves no arrancaban", pues "hoy se asustan al vernos". En otra escena que no pudo ser más perfecta, el video trasciende entre oralidad y texturas: una familia se proyecta en el sagrado canelo que mira por la ventana; una niña narra la historia, cuyas palabras se hilan en un "texto/textil" de vellones de lana, que la

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 44 23-10-13 12:28



Y con ansias están esperando los barcos que traerán los nuevos hermanos a sus costas, 2010
Imágenes del video en la exposición *Dislocación* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende

madre estira lentamente del huso con sus manos, mientras la abuela sorbe del mate en un lenguaje transformado de hojas secas de la yerba, desconocido para nosotros. Ahí los signos se orientan desde el cuerpo, donde la semiología tuvo su origen en la medicina, en la contracción de sema y soma; signo y cuerpo.

El indígena puede ser indiferente a todo, menos a la relación con su tierra, cuyas manos y aliento labran y fecundan religiosamente. La expropiación, con la llegada de los españoles y después, con la "guerra de la pacificación", fue para su pueblo el principal dolor histórico y de su constante y legítima reivindicación.

El estado chileno ocupó la totalidad del territorio mapuche, transformándolo en tierras fiscales, para rematarlas, concederlas y asignarlas a empresas y particulares, para llevar a cabo la colonización chilena y extranjera y constituir la propiedad agraria en la Araucanía. Del mismo modo, establecía la propiedad indígena a través del proceso reduccional y la entrega de Títulos de Merced a las familias mapuche.

El otro cabo de la dislocación se relaciona con la emigración europea en el siglo XIX, que representa un desplazamiento de gran magnitud en la historia de la humanidad, impulsada por el movimiento político económico y cultural, afianzando a su vez la posición hegemónica europea en el mundo. Según cálculos, entre 1841-1913, 47 millones de personas (5 millones de ellos alemanes) emigraron de Europa. A la fecha van 10 millones de emigrantes de Alemania. Se sabe que la cultura de la sociedad agraria evolucionó hacia la cultura de la sociedad industrial y así hasta la cultura de la sociedad del conocimiento. Por otro lado, cultura y cultivo; escritura y arado; lectura y cosecha, sostienen aún referencias históricas y etimológicas en diferentes lenguajes.

Superando polarizaciones ideológicas ante un infinito horizonte de un tejido social, se puede comparar el fenómeno de la dislocación con un modelo de una representación visual de fractales[2]. El paisaje como lenguaje y lugar de cruces donde se materializa "lo que es propio con lo del otro", está presente en la materia biológica. En su evolución, se presentan procesos en los que se producen saltos cualitativos en las formas que posibilitan hechos extraordinarios dando lugar a nuevas realidades más complejas... Transformando la *tierra prometida* en la leyenda de una *tierra promisoria*.

1 Carl Alexander Simon (1805-1852) alcanzó a documentar en los años 1850 a 1852, sus impresiones visuales sobre el paisaje, personas y costumbres del sur de Chile.
2 Benoît Mandelbrot (1924-2010).

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 45 23-10-13 12:28

Juan Castillo

Campos de luz

2010, instalación multimedia, fotografía, video, graffiti, luz, dimensiones variables

El arte "fuera de lugar"

Sergio Rojas

La obra de Juan Castillo, *Campos de luz,* se inscribe en un itinerario de producción e investigación que este artista desarrolla desde hace varios años, tanto en Chile como en el extranjero. Se trata de una reflexión desde el arte contemporáneo hacia los modos en que las personas construyen su propia cotidianeidad, en la que se cruzan ciertos hábitos heredados y los relatos que constituyen su imaginario.

Campos de luz se articula a partir de un documental en el que un emigrante, cuyo rostro comparece en primer plano, relata su *sentimiento de no pertenencia* al lugar en donde vive. Esta circunstancia de extranjería se propone como una clave de interpretación del concepto de *Dislocación,* es decir, el documental señala el sentido de un *fuera de lugar* que alude implícitamente al nombre del proyecto general en el cual se inscribe esta obra de Juan Castillo. Ésta consiste fundamentalmente en dos acciones. Primera. Un camión que proyecta en su parte trasera un documental, que circula por distintos sectores de la ciudad de Santiago. El registro de esta acción se transmite por Señal 3 de la población La Victoria, invitando a ver en ese mismo canal los debates que se realizarán en torno a *Dislocación*. Segunda. Se intervienen las dependencias de Señal 3 como "campo de luz", invitando a los vecinos a escribir sus ideas.

¿Cuál es la relación que se ha generado entre los pobladores de la población La Victoria y este espacio de Señal 3 que durante un mes ha devenido un lugar de "arte contemporáneo"? ¿Se trata acaso del cruce fortuito entre el arte contemporáneo y un barrio cuyos habitantes están más bien animados por el deseo de "salir de aquí", como habría mostrado la investigación realizada por el artista Juan Castillo en su obra *Geometría y Misterio de Barrio*, expuesta en la Galería Metropolitana el año 2001? En este trabajo Castillo convivió durante meses con los pobladores, preguntándoles por sus sueños. El resultado fue, entre otras cosas, un cuestionamiento al prejuicio de que las personas tienden a "encontrarse" en la simpleza de la existencia cotidiana. ¿Es el arte una salida falsa para los vecinos que esperan ingresar a *lo contemporáneo*, o acaso una entrada falsa para los visitantes curiosos que esperan cruzar el margen hacia una supuesta "periferia" en donde las cosas son "de otro modo"?

Castillo entrevista a pobladores de La Victoria, pidiéndoles que den su propia visión acerca del proyecto *Dislocación*. En estas conversaciones con el artista, las personas mayores asocian la palabra con el golpe militar de 1973, es decir, leen a su manera -desde una memoria involuntaria del "desalojo"- la violencia contenida en la palabra. Los más jóvenes, los adolescentes, entregan en cambio una versión positiva, les parece, por ejemplo, que se trata de un proyecto "dislocado" respecto a las organizaciones existentes en sus barrios.

En estos proyectos no se trata sólo de producir o de recuperar un "espacio alternativo" para la realización y exhibición de arte, sino de intentar restituir críticamente la *relación con la exclusión* misma. Reconocemos en *Campos de luz* una alteración de los códigos o esquemas reconocidos de legitimación del arte. En cierto sentido el coeficiente crítico de estas propuestas depende de un supuesto "afuera", respecto al cual se ensaya la recuperación reflexiva de cierto "borde".

En la actualidad, respecto a ciertas prácticas del arte contemporáneo, el concepto de *circulación* ha comenzado a desplazar al de *inscripción* (en el mismo sentido en que la gestión del curador ha ido desplazando políticamente al trabajo del historiador).

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 46 23-10-13 12:28





Campos de luz, 2010
Vistas de la instalación para *Dislocación* en el Canal Señal 3, población La Victoria, Santiago de Chile

Los espacios y circuitos "independientes" de exhibición contribuyen a destacar precisamente el fenómeno de la circulación en el arte, y en ese sentido dialogan con los problemas de la estética contemporánea. En el tiempo de la globalización, en el que la "dislocación" pareciera ser la regla, el arte que se pretende así mismo como *crítico* será algo cada vez más difícil. Esto debido no sólo a la poderosa emergencia del fenómeno de la circulación de los bienes culturales, sino también a un comportamiento fuertemente asociado a aquella: el consumo. ¿Cómo resistir la disponibilidad "democrática" del consumo que pone todo "fuera de lugar"? ¿De qué manera reflexionar críticamente los márgenes, sin caer en la *representación* de la periferia, que ofrece el "otro lado" del margen para su consumo simbólico por el Centro ávido de "experiencias"? Nuestra hipótesis consiste en proponer un desplazamiento desde el énfasis en el *contenido* del arte -inherente al estatuto de la *obra* y a su relación con el espectador- hacia la cotidiana realidad de las relaciones entre las personas. Es lo que se ha denominado "arte relacional", concepto que, por cierto, en su corta historia no ha tenido un sentido unívoco.

El arte relacional implica, en esta perspectiva, una resistencia crítica a las utopías "integradoras" de la globalización. En efecto, el modelo de la comunidad globalizada, a partir de la "conectividad total" se imagina sobre la base de comprender las relaciones humanas ante todo como *relaciones de comunicación,* en que lo fundamental consiste más bien en aquellas *dosis* de información que fluyen a través de las personas conectadas a los terminales de las redes. En la actualidad los individuos hiper-conectados operan como puntos *estáticos* en el flujo general de la información, como si aquella disponibilidad absoluta de la red inscribiera al sujeto en una permanente ubicuidad. Por el contrario, las prácticas del arte relacional generan *comunidades en tiempo real*, en que el soporte de la relación entre las personas está también internamente afectado de contingencia.

El arte relacional ensaya la recuperación del *carácter contingente de la relación misma* y de la temporalidad que es propia del encuentro empírico entre los individuos. Se trata de aquellos proyectos artísticos que consisten en *producir* relaciones mediante un programa de actividades y procedimientos y que, por lo tanto, incorporan la *temporalidad* a su propia naturaleza interna. En *Campos de luz* artistas y pobladores que han sido invitados a discutir el tema de *Dislocación*, abordan los temas que les interesan sin una pauta de diálogo preestablecida. En este contexto se presentó un joven artista de la población La Victoria con un proyecto de arte que dialogaba con la propuesta de Castillo. En otra oportunidad, un grupo de vecinos pidió permiso para celebrar un cumpleaños en el lugar de la Instalación, en Señal 3. "Esta iniciativa de los pobladores -señala el artista- fue uno de los momentos más notables que acontecieron durante el proyecto".



Campos de luz, 2010
Vista de la proyección en el camión en la exposición *Dislocación* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 47 23-10-13 12:28

OOO Estudio

Decreto público no habitable

2010, instalación, técnica mixta, aprox. 2,5 x 6 x 2 m.

Philip Ursprung

OOO Estudio –los tres círculos que forman parte del emblema de la pequeña compañía de arquitectura aluden a los globos de pensamiento en los comics, que son, en palabras de su cofundador Javier Rioseco, la "expresión gráfica del pensamiento humano". Desde su inicio en 2008, OOO Estudio se viene dedicando tanto a proyectos de construcción como a la investigación en el campo de la teoría de la arquitectura. Entre los temas que ha explorado se encuentran "memoria e historia social", "economía y cultura", "arquitectura paisajista y publicidad", así como "género y moral". Para *Dislocación* los arquitectos incursionan en el ámbito del arte contemporáneo. La instalación *Decreto público no habitable* manifiesta no solamente uno de los problemas de mayor urgencia en Chile, sino también uno de los más grandes desafíos para la urbanización a escala global: la construcción de viviendas sociales. A diferencia de los años 20 y 50 del siglo pasado, los arquitectos de hoy reaccionan con desdén al tema de la vivienda social. Y si la teoría de la arquitectura se decide a examinar un tema político, lo hace de preferencia enfocándose en el caso extremo de las favelas. Pero la cuestión de la vivienda para los sectores más desproveídos no solamente es significativa en términos de soluciones formales propias de la arquitectura. Más bien, es un índice de la manera en la cual una sociedad divide y administra lo privado, lo público y "lo común".

En Chile la transformación de barrios marginales en poblaciones con viviendas sociales pertenece a uno de los principales proyectos en la lucha contra la pobreza y la reducción de la enorme brecha social. Instituciones estatales, la iglesia, organizaciones no gubernamentales y la fundación *Un techo para Chile,* que iniciara el padre Felipe Berríos en 1997, intentan crear viviendas a precios asequibles. La instalación *Decreto público no habitable* le permite al público ingresar al espacio común -sala y comedor- de una vivienda social. Lo que desde afuera pareciera una elegante instalación minimalista, al acercarse se revela como un interior claustrofóbico. Aquellos doce metros cuadrados que los urbanistas asignan a la familia chilena promedio compuesta por cinco personas conducen casi inevitablemente, según Javier Rioseco, al hacinamiento, a la sensación de asfixia, a alteraciones psicológicas y sociales, así como al deseo de encontrar en la calle el espacio que la vivienda no proporciona.

El público que se encuentra dentro de la instalación no solamente llega a aprehender la realidad de las ridículamente escasas dimensiones de una vivienda social, sintiendo en su propio cuerpo la opresión que causa esta barraca; también puede ver en los monitores el proceso de decisión mediante el cual urbanistas, ayudantes, arquitectos y funcionarios determinan lo que es bueno para los involucrados sin preguntarles lo que opinan al respecto. Rioseco demuestra que los pobladores de estos asentamientos humanos también están expuestos al ruido ensordecedor de aviones, al hacer irrumpir intermitentemente en la instalación ese sonido. Así manifiesta que no solamente el espacio, la luz y el agua, sino también el silencio, son valiosos recursos comunes que están lejos de ser distribuidos equitativamente entre todos los segmentos de la sociedad.

La instalación de OOO Estudio hace un llamado a reconsiderar críticamente las categorías arquitectónicas y urbanísticas con las que se construyen las fachadas y disponen los espacios. Los arquitectos de esta oficina se preguntan cómo funciona el espacio público dentro de lo que Rioseco llama "precariedad social", buscando salidas a la falta de recursos culturales, arquitectónicos y económicos. Crean escenarios para lo que, siguiendo el ejemplo de Beuys, denominan como "escultura social", es decir, un espacio

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 48 23-10-13 12:28







Decreto público no habitable, 2010
Vistas de la instalación en la exposición *Dislocación* en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

y contexto estético concreto en el cual esta minoría pueda vivir. Existe una arquitectura que se caracteriza por producir un espacio exclusivo y delimitado, que busca la radicalidad pero abstrae problemas reales y reduce a las personas a las actividades que se les prescribe. En cambio, OOO Estudio no busca dividir el espacio, sino más bien participar en su proceso de creación.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 49 23-10-13 12:28

Thomas Hirschhorn

Made in Tunnel of Politics

2010, técnica mixta (Ford Ranger, metal, cinta de embalaje), 6 x 1,8 x 2,1 m.



Made in Tunnel of Politics, 2010
Concepto preparatorio de obra para la exposición *Dislocación*

Justo Pastor Mellado

Thomas Hirschhorn viaja a Santiago de Chile invitado por Ingrid Wildi Merino, en el 2009, con el propósito de concebir un concepto de trabajo para *Dislocación*, y resuelve desarrollar una "escultura", desviando la función de un vehículo en perfecto estado, de color rojo, de segunda mano, cuya estructura rodante será modificada por los oficios de expertos mecánicos de barrio. Al analizar la escena local formuló, después de numerosas discusiones con Ingrid Wildi Merino y los anfitriones santiaguinos, una hipótesis de "dislocación institucional", es decir, desestimó un emplazamiento oficial para reemplazarlo por un lugar de fricción social connotado en la ciudad. De este modo, la pieza es realizada en Galería Metropolitana, espacio instalado en los límites del arte y que ocupa una posición excéntrica como proyecto de activación de la memoria obrera. Este es un caso en que un gesto analítico inicial se convierte en un acto político de proporciones.

Made in Tunnel of Politics es una pieza que tiene el valor de condensar el carácter del proyecto de Ingrid Wildi Merino y consiste en la exhibición de una camioneta doble cabina Ford Ranger cortada a la mitad y vuelta a ensamblar, con el chassis corrido cuarenta centímetros de su eje original y cuyo desajuste de carrocería fue "vuelto a pegar" con cinta de embalaje.

La pieza de Thomas Hirschhorn responde a la interpelación implícita de la propia galería, como un sucedáneo de taller de mecánica general del arte. Un taller mecánico en un barrio obrero ejerce las funciones efectivas de un centro cultural *de facto*. Suele ser un espacio en que abunda la gráfica vernacular, entre esquemas de motores, publicidad de lubricantes y reproducciones de fotos de mujeres en ropas ligeras y poses provocativas extraídas de revistas y periódicos populares. La galería, al ocupar un sitio como éste, descentra el efecto de las prácticas de arte y produce ficciones reveladoras que comprometen la vida cotidiana de sus habitantes.

Thomas Hirschhorn procede de una formación gráfica y por esa razón conoce los límites expandibles de la edición como trabajo de arte. "Es posible entender su trabajo global como un riguroso trabajo editorial. Es así que en Santiago emplea la metáfora de "editar una escultura", a través de un procedimiento que pone en circulación unas condiciones de transferencia de saberes que incorpora el registro de las mermas. Al provocar el corte de chassis de la Ford Ranger, Thomas Hirschhorn ensaya un análisis del espacio de arte local, mediante una "puesta en abismo" del modelo de producción política que lo sostiene. El empleo de la cinta de embalaje en la zona de conexión crítica del vehículo define la urgencia de cohesión temporal de signos inestables que reproducen el desquiciamiento de una unidad funcional. De este modo, la cabina de un vehículo de transporte es el sustituto de un gabinete que posee dos acepciones: gabinete de familia y gabinete de trabajo. La condición de doble cabina de la Ford Ranger corresponde a una edición híbrida del cubículo de transporte, que declara la diferencia entre el lugar del conductor (patrón) y el espacio destinado a los operarios. Los fines de semana, ese espacio es destinado a trasladar a la familia, en el lugar de los operarios. La doble cabina edita, de forma simple, la distribución del poder en el orden micro político, a lo cual se agregan algunas consideraciones que remueven la cuenca semántica de la historia local.

En el léxico medial de nuestra generación, que irrumpía en la escena política a fines de los años sesenta, la palabra "ranger" está asociada a dos operaciones de fuerte connotación anti-imperialista. Por un lado, los "rangers" eran aquellos infantes que ocupaban a fuego y terror las aldeas vietnamitas realizando operaciones

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 50 23-10-13 12:28





Made in Tunnel of Politics, 2010
Vistas de la instalación para *Dislocación* en Galería Metropolitana, Santiago de Chile

de limpieza. Por otra parte, "ranger" era el nombre de los militares que diezmaron la columna del Che Guevara en Bolivia, en la misma época.

Una camioneta Ford Ranger, desde los años ochenta en adelante vendrá a significar la eficacia de la limpieza social interna a la que el nombre "ranger" ya estaba asociada. Pero en la medida que la reversión de los signos redefine el campo de fuerzas de la historia, la re/semantización de la política opositora durante la dictadura hizo posible la limpieza de un modelo adjetivante asociado al nombre Ford, expandido hacia las operaciones de recomposición del modelo metodológico que el imperialismo blando realiza -a través de la Fundación Ford- en las ciencias sociales, para convertirlas en dispositivos de producción de la nueva gobernabilidad, como expresión consecuente de des/marxistización discursiva.

La democracia neoliberal recompuesta de los años noventa no fue más que el ensamblaje de la dislocación constitutiva de los discursos que fraguaron los pactos de simulación, de olvido y de manejo de las vulnerabilidades sociales. De eso trata la obra de Thomas Hirschhorn en Santiago de Chile: *Made in Tunnel of Politics*.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 51 23-10-13 12:28

Alfredo Jaar

La cordillera de los Andes (CB)

2010, instalación, diversos materiales, dimensiones variables

Philip Ursprung

La representación del trabajo constituye uno de los mayores desafíos a la cultura visual de la modernidad. Pareciera como si durante toda esa época existiera una prohibición tácita a visualizar la temática del trabajo. Efectivamente, en 1851 Joseph Paxton es el primero en mandar a construir una valla de madera que impidiera ver a los obreros que construían el Palacio de Cristal en Hyde Park para la primera Exposición Universal. La primera película en la historia, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon], rodada por los hermanos Lumière en 1895, muestra a los trabajadores al terminar una jornada laboral, saliendo en masa a la calle. A la cámara se le impide mirar al interior de la fábrica. Más adelante, tampoco se llega a realizar la propuesta de Auguste Rodin para un monumento al trabajo en el marco de la Exposición Universal de París en 1900, con el cual habría querido hacerle competencia a la Torre Eiffel. Tal monumento hubiera hecho estallar, cual pompa de jabón, el espectáculo de consumo que la exposición producía.

No parece existir, en el ámbito del arte, una forma adecuada para representar al trabajo. Por un lado, el realismo socialista lo visualiza con excesivo heroísmo -que Charlie Chaplin retoma y trastoca a través del humor en su película *Tiempos Modernos*– o bien se le patologiza como en la tradición del naturalismo en el siglo XIX. ¿Por qué es un problema representar adecuadamente el trabajo en las artes plásticas? Podemos contestar a esta pregunta argumentando que la explotación, inseparable de la situación laboral, es doble cuando se explota estéticamente el tema, es decir, cuando se mercantiliza al sujeto trabajador como imagen. Otra raíz de la problemática radica en la falta de una iconografía que profundice las contradicciones inherentes al trabajo. Si bien al estetizar el trabajo se obscurece la explotación que lo conforma, también al patologizarlo niega la satisfacción que el trabajo produce en la mayoría de las personas cuando éste se realiza bajo condiciones dignas.

En *La cordillera de Los Andes (CB)*, Alfredo Jaar retoma las fotografías que realizara de Clotario Blest en la década de los 80. Blest (1899-1990) es un legendario sindicalista chileno, quien logró resistir a la presión de la dictadura gracias a su reputación internacional. La sesión fotográfica es fruto de la gran cercanía que Blest le concedió a Jaar: Blest posó para la cámara de perfil, de frente y tendido en el suelo. Proporcionándole a los espectadores diferentes puntos de vista, Jaar impide la glorificación de la persona retratada. Blest no es estilizado y convertido en ícono. Más bien Blest actúa como alguien que es consciente tanto de su rol como de su impacto, y decide por ende cómo ponerse en escena. Pero al mismo tiempo, Jaar no busca llevar a cabo una deconstrucción crítica del mito que le diera esperanzas a varias generaciones de obreros. Mediante la comparación de Clotario Blest con la cordillera de los Andes –la silueta de una estilizada cadena de montañas en tubos fluorescentes sirve de fondo a la instalación, y el título equipara a la cordillera de los Andes con el nombre del sindicalista– Jaar examina la transformación del sindicalista a través de las décadas, quien como figura política pasa a ser símbolo perenne de la sociedad chilena. El sindicalista se vuelve parte irreductible del panorama intelectual, tal como las montañas de los Andes forman parte irrevocable de la identidad urbana de Santiago de Chile.

Jaar reconoce el estatus de culto que la figura de Blest ocupa dentro del imaginario colectivo. El público está invitado a llevarse una copia del afiche de la exposición con el retrato del sindicalista. (Algunos recordarán las instalaciones de Félix González-Torres, quien introdujo en el arte contemporáneo el afiche para llevar).

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 52 23-10-13 12:28







La cordillera de los Andes (CB), 2010
Vistas de la instalación para *Dislocación* en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

Al mismo tiempo, Jaar pone en evidencia la fragilidad del cuerpo del anciano y deja claro que se trata de un hombre vulnerable, mortal y cansado de tanto trabajo, como todos nosotros. ¿Qué político –y así podríamos continuar con la idea que pone de manifiesto la obra de Jaar– se tendería hoy en el suelo frente a una cámara? ¿Quién puede permitirse ser tan generoso con su propia imagen? ¿Quién pone su imagen en manos de un artista sin vacilar? ¿Y quién se mantiene tan íntegro que incluso en la vejez puede mirarse en el espejo?

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 53 23-10-13 12:28

Voluspa Jarpa

Biblioteca de la No-Historia de Chile

2010, seis ediciones de libros, intervención en librería Ulises Lastarria, Santiago de Chile, para la exposición Dislocación

Adriana Valdés

La obra de Voluspa Jarpa se interesa, desde hace tiempo, en la violencia latente en toda forma de representación oficial. En sus primeros períodos, desde 1995, produjo varias obras en diversos medios artísticos, entre ellas pinturas. Hay una serie de estas últimas sobre sitios eriazos colindantes con basurales -en contraste con los paisajes urbanos de tarjeta postal, con la pintura chilena del paisaje campestre, y con los monumentos. Luego ha creado importantes trabajos acerca de la tensión entre la historia, en cuanto a narrativa oficial, y la histeria, como la experiencia inexpresable que no se traduce en palabras, sino en síntomas somáticos. Entre estas obras hay volúmenes enormes e irregulares –enjambres- de pequeñas figuras de las histéricas de Charcot[1], impresas y troqueladas en láminas de mica, desbordándose en espacios arquitectónicos simétricos. En las grandes galerías de arte, por supuesto, pero también en edificios públicos monumentales, entre ellos bibliotecas.

Malestar en el espacio público; interferencias en los hábitos de percepción; la incomodidad de presentir que las superficies tersas (o las versiones) sólo aparecen tras un complejo proceso de supresión de lo inconveniente; la amenaza incipiente de lo informe… La obra producida para *Dislocación* comparte estos rasgos de la producción anterior de la artista. En términos materiales, sin embargo, es otra cosa. Se trata de 608 libros creados, firmados y numerados por Voluspa Jarpa. (No son "libros de artista", más bien lo contrario). Fueron exhibidos de distinta manera en tres librerías ubicadas en diferentes lugares de Santiago. Estaban a disposición del público: hasta cinco libros podían ser retirados de cada lugar, siempre que se llenara una ficha para registrar dónde quedaría finalmente ubicado cada ejemplar. Al irse el último libro, la muestra terminaba. En uno de los lugares los libros se ubicaron en repisas, al alcance del público, iluminados desde atrás, oscuros en la blancura de la luz. En otro, los libros estaban en formato de bolsillo, expuestos en un estante de venta junto a material publicitario. En el último lugar, un libro de páginas traslúcidas, abiertas sobre una caja de luz, ocupaba el escaparate de una librería.

¿Qué contienen esos libros? Material de archivo. Es difícil de leer; a veces borroso, otras manchado, pero siempre borrado en muchos pasajes por tachaduras en negro. Los documentos provienen de archivos de "inteligencia" -informes del gobierno de los Estados Unidos de América sobre Chile, durante el período que siguió a la elección de Allende y hasta bien entrado el mandato del primer presidente democráticamente elegido tras el golpe militar de1973. Se hicieron públicos en 1999, no sin antes ser revisados para encontrar y eliminar cualquier referencia que pudiera afectar a los Estados Unidos o a los chilenos que colaboraron con ese país. Distorsionan y encubren más que lo que muestran. En estas obras de Voluspa Jarpa, lo que funciona no es, finalmente, la información contenida en los documentos, a pesar de provocar -y generalmente frustrar- un interés casi obsceno. La obra genera pensamiento en cuanto presenta los desconcertantes vestigios materiales de una información que se destruye a sí misma; la artista la presenta como una imagen de la imposibilidad de su trasmisión. Los libros son al mismo tiempo legibles e ilegibles.

"La caja de Pandora", dice uno de los documentos: abrir los archivos sobre Pinochet es como abrir una caja de Pandora -tendrían que conmocionar la historia. La historia se escribe mediante una selección de lo que entrará en su relato. El exceso de información ofusca la historia; al igual que los seres humanos que la escriben, la historia sólo puede soportar una cierta dosis de realidad. La historia se crea mediante la represión de algunos de los hechos

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 54 23-10-13 12:28



Biblioteca de la No-Historia de Chile, 2010
Estante en la librería Ulises Lastarria para *Dislocación* en Santiago de Chile



Biblioteca de la No-Historia de Chile, 2010
Vistas de la instalación en la librería Ulises Lastarria para *Dislocación* en Santiago de Chile



Biblioteca de la No-Historia de Chile, 2010
Detalle de una de las seis ediciones de libros creados por la artista para *Dislocación*

inmanejables, o de los sentimientos y experiencias ingobernables, o de las contradicciones insoportables; la historia es siempre una versión. Y el material de archivo tiene poder para desestabilizarla… ¿o no? ¿Acaso este material ha podido realmente desestabilizar la historia chilena, tal como se cuenta o se escribe hoy por hoy? ¿Acaso estas páginas fuertemente censuradas han logrado dejar una impronta en la historia?

Parece que no, o que todavía no. El material de archivo pertenece sin duda al pasado. Sin embargo, es también el enigmático guardián de futuras versiones, futuras interpretaciones. Salvo que sea suprimido, borrado, destruido -o simplemente olvidado, por ser inaguantable, o porque no exista en el presente una forma aceptable de leerlo.

¿Cómo maneja semejantes problemas una artista, que no es historiadora? No se refiere directamente a los temas que surgen de los textos incompletos y mutilados. Lo que ha hecho Voluspa Jarpa es crear una forma de circulación simbólica para este material de archivo. También ha creado para los textos formas de exhibición que los vuelven imágenes de su propia negación y de su propia borradura. Hace visible un material que cuestiona su propia visibilidad, y pone en la escena una imagen paradójica y compleja.

Las imágenes no son ni verdaderas ni falsas; no pueden mentir por sí solas (para eso están el montaje, los pies de foto, los contextos). Y algo en las imágenes se resiste siempre a su traducción en palabras[2]. La artista ha tomado por material las palabras: estos textos sobreabundantes y censurados, que a la vez revelan y esconden. Al convertirlos en imagen, los ubica en un territorio tambaleante, entre realidad y ficción. Crea así una extrañeza que llama, que exige una historia aún no escrita. Tal vez esta demore mucho en escribirse, o no se escriba nunca. *Biblioteca de la No-Historia de Chile* es una obra desafiante que va más allá de la esfera de un arte ensimismado.

1 Jean Martin Charcot (1825-1893), neurólogo francés, fue maestro de Sigmund Freud.
2 Véase Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, París: Bayard Éditions, 2007, pp. 102-3.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 55 23-10-13 12:28

Josep-Maria Martín

Made in Chile

2010, instalación, técnica mixta,dimensiones variables

Fernando Balcells

Durante dos años, Josep-Maria Martín convocó y movilizó en Chile a decenas de profesionales, artistas, empresas, instituciones -caritativas y estatales- estudiantes y peatones. La cantidad, la voluntariedad y la perseverancia hablan de la magnitud de una obra que no se deja explicar ni por la grandeza del objetivo -diseñar y construir un modelo de vivienda social- ni por el carácter multidisciplinario de su llamado.

Lo que JMM emprende lo hace desde el espacio y en el nombre del arte. Su convocatoria apela a la disolución de los hábitos formales y a la rearticulación de las fronteras disciplinarias de la técnica. La síntesis que busca no es religiosa ni económica; es una poética del espacio local.

Josep-Maria Martín es un artista del traspaso, un pasajero experto en el cruce de fronteras, que en cada escala se interna en lo desconocido y se expone a ser vulnerado y transformado por las fuerzas a las que se abre y que lo atraviesan. Es en la medida de su receptividad y su inocencia que participa como activador y rearticulador de las relaciones locales.

El artista se incorpora en el paisaje desplegando una metodología de los encuentros que no antepone ni una utopía, ni un modelo, sino que pone en escena un mecanismo y una atmósfera de relaciones productivas que flota bajo el hábito cultural, sin arraigo aparente y sin un destino garantizado. Su posibilidad sólo puede existir en la medida de la doble imposibilidad de la extranjería jurídica y artística que sostiene su papel de articulador extraño en la promesa incógnita de una identidad por venir.

El arte abre un diálogo basado en la emboscada de la inocencia. Su paradoja es el carácter inofensivo-ofensivo de la mirada inocente del que ve y escucha por primera vez. En la composición del explorador, el politécnico, el agente de enlace y el malabarista, el personaje del arte se mueve entre las instituciones y las autoridades girando a cuenta de la tolerancia, la inmunidad y las expectativas que arropan su figura. La relación permanece hasta que pone en riesgo la estabilidad del lugar de las instituciones. Dura hasta que la intraducibilidad se manifiesta como traspaso de propiedad. Entonces, las instituciones intentan la recuperación de la diferencia para una reafirmación ampliada de su identidad, o expulsan el intento como impertinencia o cantidad despreciable.

En este trabajo el artista no se presenta ni como terapeuta ni como decorador, sino como explorador de caminos intransitables y entrenador de encuentros inéditos. No es un consumidor cultural sino un generador de roces y un articulador de relaciones impensadas. Es alguien obligado a pensar en movimiento y a cargar un espacio elástico en su maleta de herramientas.

La obra elije una comunidad que la acoge con sus circunstancias y sus contratos tácitos y que, a la vez, se le resiste y permanece en la oscilación de su propia trayectoria. Si en un momento pareció que la inercia de las fuerzas presentes podría ser doblegada, ese umbral no hace más que acentuar el riesgo, la inestabilidad del vínculo y la imposibilidad de seguir, acentuando la frustración que define el espacio del arte y que hace del desequilibrio y el riesgo las características nucleares del cuerpo del artista pasajero.

Para esas comunidades la experiencia de encuentros excéntricos constituye una parte de su reserva imaginaria, fragmentos de inspiración para una memoria viva de la desmesura de la vida. Quizá, en caleta Chipana (Iquique) se haya depositado el germen de una demanda de creatividad que contamine su entorno.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 56 23-10-13 12:28



Made in Chile, 2010
Vista de la fachada de Galería Gabriela Mistral con el diagrama de *Made in Chile* para *Dislocación*

La crítica recibida por *Made in Chile* a los diseños convenidos con los pobladores, proviene del sentido común económico de arquitectos, técnicos e instituciones de toda clase. Su propuesta de módulos habitacionales octogonales constituye un desperdicio de espacios. Del parque proyectado, se dijo que debía ser eliminado porque se transformaría en un basural. Espacios para el esparcimiento y ángulos de más de 90 grados son excesos y despilfarros.

En la lección de economía del espacio que recibió JMM, se revela una arquitectura de la pobreza que obedece a las leyes del ascetismo, de la funcionalidad estricta y de la escasez, separada de una arquitectura de la riqueza que obedece a las leyes del placer y del exceso. Frente a la bajeza de esta separación, JMM instala en los cimientos de su diseño de vivienda social la exigencia ética del exceso estético.

Lo que JMM desata no es un conflicto entre ética y estética sino una negociación entre dos estéticas que contienen en su cuerpo a dos inclinaciones éticas opuestas. Su propuesta se instala en los prerrequisitos éticos de la vivienda confrontando una ética mínima con una ética plena; manifestando la oposición entre una vida creativa y apenas una vida.

Made in Chile visibilizó una alianza monopólica -entre instituciones de caridad, de responsabilidad social empresarial de las grandes empresas y de subsidiaridad social de las instituciones del Estado- cimentada por un común apego a la lógica de una economía pobre que se refugia en la ley del menor esfuerzo. Desde ahí, el sentido común formal que se nos impone –la recta y el cubo- es el de la línea más corta y el mayor volumen apilable.

Para los que tienen por historia la erosión de sus expectativas de vida y en tiempos en que el espacio es arrasado por la velocidad y la economía, habitar es un desafío sin reposo. Hacerse un espacio relevante y entrañable sólo se logra en la capacidad de compartir la imaginación. Esa es la propuesta de JMM. La fuerza de expansión desatada por el proceso de la obra opone a la inercia, a la inhibición y a la resignación, la construcción de un imaginario asociativo abierto a la creación de horizontes móviles. La historia de caleta Chipana permanece abierta.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 57 23-10-13 12:28



Prototipo para la autoconstrucción

Ramón Castillo

La investigación aplicada a los contextos y las comunidades con las que desarrolla los proyectos Josep-Maria Martín (Ceuta, España, 1961) inicia procesos participativos, donde la investigación y análisis de los contextos se realiza a partir de la conversación, entrevistas y diálogo con los distintos actores de la comunidad. En tal sentido se personaliza a cada uno de los implicados, desde las autoridades a los líderes espontáneos y las voces anónimas, disidentes y resistentes. Tras la puesta en marcha del proyecto, se negocia la naturaleza y envergadura del mismo a fin de generar un prototipo que sea capaz de contener en sí la visión crítica y a la vez la capacidad de innovación, cambio y transformación de la realidad. El prototipo es un primer diseño que posee la forma de los acuerdos, relaciones y negociaciones que se han producido entre el artista y los distintos actores y protagonistas del proyecto. En el prototipo están establecidos los límites y la forma, la apariencia de los deseos y conflictos proyectados y ocultados.

Para mantener una distancia con la realidad que desea intervenir y para no sobreponer sus propios anhelos y deseos a la 'imagen' a construir, JMM en la Segunda Residencia en Caleta Chipana en junio del 2010, realizó un taller denominado "Las Necesidades para el Futuro Barrio" con la comunidad, en el que se dio a conocer las preguntas que progresivamente instalarían un importante grado de autoreflexibidad, en la medida que ayudan a situar a las personas respecto de sí mismas y luego con su colectividad, barrio y país.

Enunciado: La casa, el futuro

El *Proyecto Made in Chile*[1], concebido y desarrollado por JMM y producido por la Galería Gabriela Mistral, instaló una imagen que provocó efectos concatenados de viajes, e-mails, reflexiones, encuentros, análisis, decisiones, talleres, redes, acciones y visualizaciones, cuya misión fue la de ajustar progresivamente la 'imagen' (tangible e intangible), en torno a la que se organizarían las capacidades, talentos y voluntades, de privados y públicos. La imagen: mejorar la calidad de vida de los habitantes de una comunidad en riesgo social a través de una casa y el contexto geográfico. Para desarrollar el proyecto, *Made in Chile* se asoció con *Un Techo Para Chile* y se definieron criterios orientados a la búsqueda de un campamento, relativamente pequeño que fuera capaz de poner en escena la experiencia piloto. Se eligió finalmente a la comunidad de Caleta Chipana al sur de Iquique, por ser una caleta de buzos mariscadores y recolectores de huiro, ubicada a 133 km. al sur de Iquique y a 80 km. al norte de Tocopilla. Su población comenzó a radicarse a mediados de los 80', a pesar de que el trabajo es de varios años antes. Es un campamento con casas de autoconstrucción de material ligero, principalmente de 'cholguán' (fibra de madera aglomerada), ya que es un clima muy asoleado en donde llueve ínfimamente. No cuentan con servicios básicos como agua y electricidad.

La propuesta de *Made In Chile* es crear y producir un prototipo de hábitat en Chile, en donde la vivienda de emergencia pueda ser la base a partir de la cual se desarrolla una vivienda social definitiva con la Fundación *Un Techo para Chile*, que integre a la persona y a la comunidad en su entorno personal, familiar, social, económico y territorial, y que incluya la identidad, la economía y la calidad de vida. La idea es crear un nuevo modelo contemporáneo de vivienda, replicable y exportable, capaz de resolver necesidades de emergencia.

Diálogo y confrontación

Para establecer una metodología del mundo de la vivienda, JMM estableció un enfrentamiento de modelos económicos a fin de dar pertinencia y fundamento a su propuesta para Chile.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 58 23-10-13 12:28



Made in Chile, 2010
Vistas de la instalación para *Dislocación* en Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile

En primer lugar, historiográficamente reconoció el rol fundamental que tuvo en su momento la teoría de Maslow, bajo la cual las necesidades de las personas aparecen jerarquizadas y organizadas tal y como si se tratara del Árbol de Porfirio, desde las necesidades básicas y elementales del hombre, en tanto mamífero, hasta los niveles de máxima complejidad y desarrollo racional como la moral y la creatividad.

La escala de las necesidades de Abraham Maslow (EE.UU, 1908-1970) se describe a menudo como una pirámide que consta de cinco niveles: los cuatro primeros niveles pueden ser agrupados como 'necesidades de déficit' *(deficit needs o D-needs)*; al nivel superior lo denominó 'autorrealización', 'motivación de crecimiento', o 'necesidad de ser' *(being needs o B-needs)*. "La diferencia estriba en que mientras las necesidades de déficit *pueden* ser satisfechas, la necesidad de ser es una fuerza impelente continua". La idea básica de esta jerarquía es que las necesidades más altas o trascendentes, ocupan nuestra atención solo cuando se han satisfecho las necesidades inferiores (intrascendentes) de la pirámide.

A este modelo, en el que se define al humano como un ser carente que intenta a lo largo de su vida reparar estas faltas y ansiedades, a través de metas parciales de mediano, corto y largo plazo, se opuso otro de economía y desarrollo, basado en el modelo del "Desarrollo Sustentable" propuesto por Manfred Max-Neef[2] en el año 1986, que considera que las necesidades no son infinitas y que dado los contextos no es posible jerarquizarlas y convertirlas en universales, pues los seres humanos poseen vidas, cosmovisiones y culturas muy distintas, por lo que se torna imposible ordenarlas uniformemente.

De la caleta a la galería: el presente absoluto

En la propuesta museográfica inicial se mostraría en la Galería Gabriela Mistral todo lo relacionado con el prototipo de la vivienda. Sus beneficios, virtudes y alcances a sus beneficiarios y el contexto geográfico y social en el que comenzaría a operar. Esto sería mejor aún si se exponía un modelo a escala de la propuesta y si fuese posible, una reproducción a escala uno a uno que permitiera a los visitantes conocer la casa por su propia cuenta. No obstante, a menos de dos meses de la exposición, Un Techo Para Chile decide "poner término a la relación" y, por lo tanto, con esto se impide la construcción de las viviendas: las personas y el artista volvieron al punto de partida. O tal vez, ya no era posible regresar…pues la esperanza ya se había fracturado…y la exposición, quedó convertida en una actividad disciplinar perdida en la oferta santiaguina de exposiciones de arte.

1 El *Proyecto Made in Chile* es parte de la exposición *Dislocación* que es un acercamiento desde el arte contemporáneo a las problemáticas relacionadas con la globalización y la migración, curada por la artista Ingrid Wildi Merino.

2 En la pared de la Galería Gabriela Mistral leemos: "Manfred Max-Neef fue candidato a la presidencia de la República en 1993, ganador del *Right Livelihood Award*, conocido como el Premio Nobel alternativo, en 1983. Ha planteado que el ser humano se guía por una matriz de necesidades básicas y que, a partir de un determinado punto del desarrollo económico, la calidad de vida empieza a disminuir."

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 59 23-10-13 12:28

Mario Navarro

Radio Ideal

2003-2010, carro de arrastre, aprox. 1 x 2 x 1 m, vinilo autoadhesivo, sonido



Radio Ideal, 2003–2010
Vista de la intervención para *Dislocación* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

Kathleen Bühler

"Todos sabemos lo doloroso que fue el período de la dictadura de Pinochet para los que vivimos en Chile, para los que se fueron a la fuerza o simplemente para los ya no lo soportaron. La herencia de la dictadura definió por muchos años el tipo de relación que Europa tuvo con los chilenos y no con el Estado chileno. Europa también aportó a que se identificara a Chile siempre en la perspectiva de la ayuda humanitaria y de la solidaridad por los derechos humanos y a partir de ese marco de referencia, todo lo que el arte podía aportar al discurso. Pero cuando el modelo político cambió y sobretodo cuando se profundizó el libre mercado, a partir de 1990, se borraron las esperanzas que el cambio de dictadura a democracia tenía como programa. El trabajo artístico debió reorientarse también, siendo en este período que los artistas, principalmente de mi generación, han salido al mundo a hacer circular sus obras gracias a la autogestión y al apoyo de fondos estatales"[1].

Este pasaje describe vívidamente la situación de la generación de artistas como Mario Navarro. Al terminar la dictadura, la sociedad chilena se ve forzada a recuperar la memoria histórica de ese período y a reubicarse dentro de un nuevo orden democrático sobre el cual el pasado proyecta aún sus sombras. La atmósfera social reinante en esa fase marca a muchas obras de arte, e influye también profundamente en el trabajo curatorial y docente de Mario Navarro, quien fue curador de arte contemporáneo en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago. Así, en 2005 realiza la exposición *Transformer*[2], enfocada en la transición democrática en Chile y la manera en la cual esta transformación se expresa a través de las obras expuestas: "Cada artista presentó una obra que modificaba a lo largo de la exposición. Es a través de todas estas perspectivas que la transición democrática se puede analizar como un *work in progress*, un espacio simbólico condicionado por la inestabilidad de un período histórico e inconcluso" [3].

La idea de crear un espacio simbólico para intervenir en el proceso inestable e inacabado de la transición democrática, como si fuera análogo al proceso creativo, también caracteriza la obra *Radio Ideal*. Mario Navarro la realizó inicialmente en el 2003, para la curatoría *Arte y Globalización* de Galería Metropolitana (dirigida por Ana María Saavedra y Luis Alarcón) ubicada en un barrio popular de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, en Santiago de Chile.

Durante los preparativos para la producción, el artista notó que en el barrio, tradicionalmente de izquierda, poco había quedado del sentimiento comunitario de antaño, ya que se habían formado grupos con intereses muy distintos. Su intervención consistió en crear una estación de radio comunitaria dentro de un carro de arrastre pintado de rojo, que transmitió a la población programas elaborados por estos diversos grupos (la estación de radio comunitaria *1º de Mayo* de la Población La Victoria proveyó tiempo de transmisión). De tal manera, al darle espacio y contorno a los diferentes grupos y sus inquietudes, Navarro tematizó simultáneamente el rol que juega el arte en el espacio público. Asimismo, la táctica de guerrilla de su estación rodante hace referencia a la extendida práctica de las radios clandestinas durante la dictadura[4]. Mientras que *Radio Ideal*, emplazada en el espacio público de Santiago de Chile para su inauguración en el 2003 y para *Dislocación* en el 2010, conmemoraba una verdad histórica y proponía darle un nuevo sentido a lo comunitario, la tercera instalación de *Radio Ideal*, esta vez en el contexto del Kunstmuseum de Berna, examina la exposición en su conjunto. Las catorce obras exhibidas en *Dislocación* forman el punto de partida para las conversaciones que Mario Navarro entabla con los artistas participantes, invitándolos a reflexionar sobre posibles variantes de sus obras, o sobre ideas no puestas en práctica en la exposición[5].

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 60 23-10-13 12:28



Radio Ideal, 2003
Transportando la Radio Ideal a cada lugar donde acontecía la exposición *Dislocación* en Santiago de Chile



Radio Ideal, 2003–2010
Vista de la intervención para *Dislocación* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile



Radio Ideal, 2010
Vista de la intervención para *Dislocación* en Galería Metropolitana, Santiago de Chile

Tanto en las versiones anteriores como en su instalación en Berna, *Radio Ideal* se refiere a la diferencia que el teórico Régis Debray establece entre transmisión y comunicación[6]. Los sistemas de comunicación modernos transportan informaciones a través de enormes distancias sin alterarlas, asegurando la simultaneidad de envío y recepción. Ejemplo de ello son el teléfono y el Internet, donde las informaciones fluyen de manera igualitaria entre remitente y destinatario. En cambio, una transmisión ocurre durante un lapso de tiempo más largo y puede modificar la información durante la transferencia de la misma. No hay reciprocidad inmediata entre remitente y destinatario, ya que éste último no puede transmitir información de regreso. En cambio, en el caso de las transmisiones radiales, se trata de una conexión temporalmente desplazada a un emisor que está físicamente ausente. Este último aspecto es parte integral de la emisora de radio de Mario Navarro, que define también el lugar que ocupan en su memoria las emisoras de radio que escuchó durante su adolescencia. *Radio Ideal* ofrece a los artistas una plataforma adicional para comunicar sus ideas, proponiendo una reflexión autocrítica sobre el proceso creativo en el marco de la transición a la democracia.

1 Mario Navarro, "La invención de Chile y otras tierras". Ponencia para Kunsthalle Wien Project Space, 2006.

2 Este tema también lo exploran las exposiciones realizadas bajo la curatoría de Mario Navarro: *Daniel López Show*, White Box y Roebling Hall Gallery, Nueva York, y la *VII Bienal de Mercosur 2009*, Porto Alegre, Brasil

3 Mario Navarro, "Introduction", en *Transformer*, eds. Mario Navarro y M100, catálogo de la exposición, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, p. 115 [trad. del inglés]. "Lo paradójico de aquella esperanza radicaba en que, aunque parecía increíblemente real, se convirtió en una utopía que dio paso a un sentimiento de frustración generalizada, mucho más visible de lo que había sido durante la dictadura. La cotidianidad de la impunidad con la que colaboradores y miembros del gobierno pinochetista seguían gozando de beneficios económicos y legales produjo un deterioro estructural en la consciencia chilena, que se reflejaba en las caras aún más grises, melancólicas y desmoralizadas de sus gentes." Mario Navarro, *op. cit.*, pp. 30-31 [trad. del inglés].

4 "(…) la realización de esta obra responde a la necesidad de sacar a luz los sistemas y procedimientos de transmisiones clandestinas que se hicieron durante la dictadura militar en Chile por parte de diferentes grupos políticos y que, por una proximidad geográfica, Mario Navarro escuchó en su casa, en el colegio o en la calle durante su infancia y adolescencia." en *Galería Metropolitana 1998-2004*, Ana María Saavedra y Luis Alarcón, eds. Santiago de Chile 2004, p. 70.

5 El registro de estas entrevistas puede escucharse accediendo a www.marionavarro.cl.

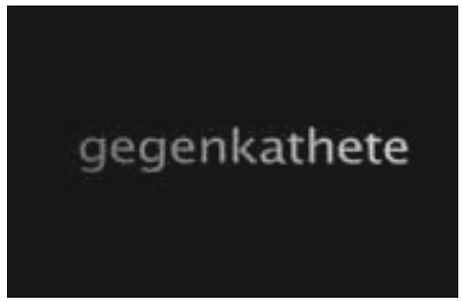
6 Régis Debray, *Transmitir*, trad. Horacio Pons, Manantial 1997.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 61 23-10-13 12:28

Bernardo Oyarzún

Lengua izquierda

2010, video instalación, 13 monitores, b/n, sonido, loop, duración variable



Lengua izquierda, 2010
Imagen de video para *Dislocación*

La extrañeza del nombre en la palabra

Sergio Rojas

"Nombrar no es señalar, sino significar lo ausente"
Severo Sarduy

Habitualmente, en medio de las urgencias y propósitos cotidianos, no nos relacionamos con el lenguaje mismo, sino que éste, en su función instrumental, se hace transparente, como *medio* de comunicación subordinado al objetivo de señalar las cosas. Los objetos del mundo que habitamos se nos aparecen entonces como "ya nombrados", y ahora yacen disponibles para ser convocados por sus rótulos a nuestros propósitos. Es precisamente esta especie de correspondencia *a priori* entre las cosas y los nombres lo que hace desaparecer el momento mismo del lenguaje, momento hoy perdido en el tiempo, en el que las cosas fueron "ingresando" en un mundo (en un horizonte de sentido) en el proceso de ir siendo nombradas. Momento ése del simultáneo origen de lengua y mundo, en que los nombres van naciendo con las cosas a las que nombran. ¿Podíamos ver acaso el río antes de la palabra que lo nombra? ¿Podíamos disponer de la palabra antes de haber visto eso que nombramos como río? ¿Qué fue de ese momento en el que vimos algo *por primera vez*? Pero el lenguaje en su eficiencia técnica se oculta a nuestra atención, y la disponibilidad de los objetos para ser convocados se identifica con la disponibilidad de la lengua que de esta manera ha devenido *idioma*, encriptable en un diccionario, en el horizonte de una planetaria traducibilidad de las palabras (en agosto de 2005, representantes del pueblo Mapuche enviaron una carta a Bill Gates, en protesta por el proyecto de Microsoft de realizar un programa operativo Windows en lengua mapudungun).

Lengua Izquierda de Bernardo Oyarzún reflexiona la alteridad contenida en la lengua. En efecto, el artista ha ido incorporando a su proyecto distintas lenguas nativas de América (hasta el momento: quechua, quichua otabaleño, aymara, guaraní, rapa nui, mapuche, bésiro chiquitano), como lenguas perdidas o atrofiadas, pero que a la vez permanecen como fantasmas en la "lengua diestra", el idioma que se domina y con el cual se dominan las cosas entorno. Sin embargo, "Lengua Izquierda" es también una reflexión acerca de la reprimida extrañeza que radica en toda lengua, la extrañeza de su aparentemente dócil disponibilidad. Las lenguas nativas de América sirven aquí a una reflexión geopolítica de la lengua, pero también se inscriben en un proyecto que reflexiona un problema inherente a la condición moderna del arte: la relación entre el lenguaje y la realidad a la que el arte da lugar en los límites de la *representación*.

En toda lengua existe una "lengua izquierda", contenida, disciplinada y olvidada. Pero no al modo como se olvida un vocabulario, no es la pérdida que podría ser reparada con un diccionario, tampoco con un curso de idioma, porque querer nombrar la experiencia del mundo nunca ha sido simplemente querer "aprender un idioma".

Es lo que nos sorprende y fascina cuando ingresamos a la puesta en obra de *Lengua Izquierda* de Bernardo Oyarzún: el hecho de que asistimos -desde la infranqueable distancia de nuestro lugar de "espectadores y auditores"- a una especie de identidad olvidada entre el nombre y la cosa, la cosa que no vemos. "¿Qué *cosa* dice?", nos preguntamos. No se trata de atribuirle necesariamente un superlativo poder de nominación a una *lengua otra* (nostalgia moderna de una correspondencia perdida), sino de que la instalación de Oyarzún nos pone a reflexionar acerca de la alteridad que yace olvidada y silenciosa en los nombres que sirven a nuestra cotidiana orientación entre las cosas. Nombres que señalan

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 62 23-10-13 12:28





Lengua izquierda, 2010
Vistas de la instalación para la exposición *Dislocación* en el
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

–como la mano que indica hacia lo pre-dado-, pero que ya no nombran.

La etimología nativa de ciertas palabras nos remite desde su significado instrumental hacia un sentido. Entonces, de pronto, una palabra ya no señala, sino que *nombra*. Por ejemplo: Kurikó= Agua negra. Momento de lo intraducible, porque aunque la palabra "Curicó" etimológicamente pueda significar "agua negra", habitualmente entre nosotros es el nombre de una ciudad en el Valle central de Chile. Pero la instalación de Oyarzún nos remite, en este caso, al hecho de que la palabra *nombra* una experiencia visual. El recurso artístico a la etimología no pretende restituir un supuesto "significado verdadero" de los términos, sino más bien, al contrario, poner en obra la pérdida que contienen las palabras en su disponibilidad técnica.

La lengua es un código de *significación* del mundo, pero la lengua también *suena*; y cuando las palabras suenan, emerge en ellas no sólo el soporte material del significado, sino también *lo otro*. Se hace oír aquello que estaba antes de que el mundo fuese traído –convocado- por las palabras. El instante apenas audible de una voluntad de hablar, de decir las cosas desde la experiencia misma de las cosas. Es esa voluntad de nombrar la que un hablante expresa como *intensidad* en las palabras cuyo significado no comprendemos inmediatamente, voluntad que no dándose a entender, se deja oír en el hecho mismo del *sonido articulado*. Una especie de articulación pura, la pura voluntad del querer decir. Es lo que escuchamos ante todo en aquellas expresiones cuyo significado desconocemos. En *Lengua Izquierda* las expresiones se hacen sonar como palabras, descolgadas de las frases de las que podrían formar parte. Lo fundamental aquí es que la intensidad no viene dada por un mítico "contenido" inarticulado, sino, al contrario, por la articulación misma, que se hace oír.

En la instalación de Oyarzún, la traducción que en cada caso transforma el cuerpo y el sonido de la palabra nativa en un "significado conocido", nos remite sin embargo al momento de una extrañeza perdida y violentada. Olvido también de la violencia que subyace encriptada en un mundo allanado por la planetaria traducibilidad de los nombres que han devenido palabras en el diccionario. El sentido político de *Lengua Izquierda* consiste precisamente en proponer que en el origen de la lengua no encontramos el sonido inarticulado, el supuesto *pathos* pre-lingüístico provocado por la presencia de las cosas mismas, sino siempre *un mundo ya nombrado en otra lengua*. Una lengua que, para el recién llegado que se aproxima a ella, comparece astillada en las *palabras que suenan*, antes de significar.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 63 23-10-13 12:28

RELAX (chiarenza & hauser & co)

invest & drawwipe

2010, video instalación en 4 partes, materiales diversos, dimensiones variables



invest & drawwipe, 2010
Detalle del anuncio original en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [21 de septiembre 1973] en Frankfurt, Alemania
(Investigación para *Dislocación*)

Arte, humor y economía en Chile

Fernando Balcells

Entrar a la exhibición de RELAX en el Museo de la Solidaridad puede ser una experiencia estresante. En el muro, a mano izquierda, el discurso antisocial de Margaret Thatcher y, enfrentando la entrada, un panel que guarda un diario alemán de septiembre de 1973 en el que se avisa una oportunidad de negocios: "Chile, invierta ahora". Detrás del panel, una cama inclinada contempla un video y más atrás una rueda de la fortuna reparte adivinaciones incongruentes entre lo que soy y lo que tengo. Al final del primer giro los ánimos se han distendido y el paseante se recoge relajado en el detalle de los materiales expuestos.

Relajado pero afectado. Para el visitante chileno, el pequeño aviso de inversión en el periódico tiene una enorme fuerza rememorativa y convulsiva. En septiembre del 73 miles de chilenos se encontraban presos, eran objeto de torturas, enviados al exilio, desaparecidos o sometidos a ejecuciones sumarias.

Rescatado de algún archivo y exhibido por RELAX en Santiago, el aviso realiza automáticamente la inversión de valores que solicita. Expuesto en una exhibición de arte, el recorte se invierte en una oportunidad de negociar a favor de la gente y de la sociedad y en contra de la soberanía autista reclamada por la lógica de la economía.

Por efecto del trabajo de RELAX, el viejo pedazo de papel impreso se ha dislocado, se ha salido de sus articulaciones y se ha desquiciado. Afirma lo contrario de lo que avisa, sus valores se han trastocado, su caducidad se ha suspendido y su propio valor ha pasado a infinito.

A partir de este giro, hay dos enlaces que recorren la exhibición; el omnipresente discurso de la economía y el humor con el que es puesto en escena. La señora Thatcher, su peinado y su desprecio por la sociedad confrontados a la prueba del tiempo y del lugar. La distancia que se establece en la asepsia de su presentación no elude el dramatismo asociado a su figura sino que lo presenta con un filo que complicita íntimamente con la experiencia del espectador.

Detrás del panel, una cama invita al descanso pero su inclinación te expulsa de inmediato hacia el televisor. No hay relajo. Vivimos en la compulsión del movimiento y en la incapacidad del reposo. Vivimos entre la exageración y la depresión porque no existe una medida exacta de la justicia. La economía que nos avasalla no es más que una versión acelerada y paródica de la antigua búsqueda del justo valor de los actos y de las cosas.

RELAX pone sobre la mesa la incoherencia estructural de la economía como una práctica delirante que apela a la escasez en la declaración misma de constitución de su disciplina.

El trabajo de Chiarenza y Hauser en el arte no hace más que exponer las paradojas y los descalces entre el discurso técnico y la vida.

La rueda de la fortuna ubicada en el polo opuesto al panel del aviso sugiere, entre muchas otras posibilidades, lo mismo que el aviso en Alemania; una alternativa para apurar la multiplicación de la riqueza. La apuesta del capitalista no se diferencia de la apuesta del jugador más que por la creencia de que tiene razonablemente controlado el azar. El riesgo lógico es el mismo, pero su sentido es diferente. Mientras el inversionista razonable espera ganar, el apostador razonable se conforma con soñar.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 64 23-10-13 12:28





invest & drawwipe, 2010
Vistas de la instalación en la exposición *Dislocación*
en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Santiago de Chile

Sólo que en esta rueda no hay nada que ganar. Ni dice el futuro ni adivina el pasado. Juega aleatoriamente con las ficciones de identidad que nos asedian.

Si existe un personaje configurado de la identidad chilena es la del jugador solapado que se recoge y se ofrece en el equívoco del sometimiento y del aguante, esperando la oportunidad de la fortuna, de la fiesta y del gasto, negándose a postergar sus satisfacciones y a acumular un excedente –que de todas formas le será arrebatado.

El video de "un paraíso en el que puedes confiar", presenta sin comentarios la visita a un departamento en venta y la conversación entre el vendedor y los eventuales compradores. Lo que RELAX agrega son dibujos, cuentas y preguntas que superponen las bondades de la oferta con mediciones de dudosa pertinencia pero que permiten apreciar, la huella elusiva y la resonancia autoritaria de los diálogos asimétricos.

RELAX desarma las prácticas y los discursos limitantes con el simple expediente de ponerlos en contacto con la experiencia vivida por cualquier peatón. En la situación que construyen se pone de manifiesto la impostura de lo que se presenta como evidente de un modo que mueve al escalofrío y a la sonrisa.

Se trata de un humor contenido, exacto, económico y frío como los cadáveres discursivos que nos pone sobre la mesa. RELAX no tematiza la economía, le da la palabra y se la cobra.

En la economía, la tasa de retorno es lo que manda. Todo el resto se ordena desde esta exigencia irracional. Incluida la invención de una razón desmesurada –sin sustento lógico-, que desde este imperativo puede separar los hechos en fábulas lineales de medios y fines para desplegar su lógica binaria en el lenguaje irrefutable de costos y beneficios.

En la economía de una vida, en cambio, los sentidos están a disposición de los ritmos del cuerpo y los valores se miden en su singularidad, según la intensidad de los encuentros y de los afectos que son capaces de producir. Si la economía mide el valor por el gasto de energía, el arte lo mide inversamente, por la creación de energía.

La instalación de RELAX es un obsequio que da crédito a una razón libre de controles y prerrequisitos arbitrarios. La obra da la palabra. Da lo que no tiene. Se da a la palabra, como un regalo que no espera reciprocidad porque se obsequia a si misma. La obra llama a la palabra como apertura, como compañera de ruta de una asociación voluntaria que es el sustento posible de un "nosotros" por construir.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 65 23-10-13 12:28

Lotty Rosenfeld

Cuenta regresiva

2006, video, color, sonido, loop, 30 min.

Philip Ursprung

Entre los sucesos artísticos de mayor relevancia durante la dictadura de Augusto Pinochet figuran las performances del Colectivo Acciones de Arte (CADA) en el espacio público. El colectivo, conformado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, actuó entre 1979 y 1985. Posteriormente, los integrantes del CADA desarrollaron individualmente sus propias trayectorias artísticas, aunque ocasionalmente algunos de ellos volvieron a trabajar juntos en otros proyectos. Las acciones de Lotty Rosenfeld en el espacio público entre 1979 y 1999, que le valieron reconocimiento internacional, consistían en intervenir las líneas discontinuas blancas de las señalizaciones viales en el pavimento, transformándolas en cruces. Al invertir el sentido de aquellas líneas intermitentes, de signos de resta en signos de suma, rompió a través del arte con una normatividad social en espacios públicos como la Casa Blanca en Washington, D.C.

Cuenta Regresiva es una video instalación que se basa en un cortometraje de 30 minutos creado en el 2005 a partir del guión *La invitación, el instructivo*, de Diamela Eltit. Cuenta con seis personajes, quienes según el guión de Eltit manifiestan "síntomas de nerviosismo: tos, alergias, asma, tartamudeo, espasmos, palpitaciones". La video instalación es una suerte de alegoría de la situación en Chile después de la dictadura. Se trata de la reaparición del régimen autoritario bajo la fachada de la democracia. El trauma reprimido de la dictadura se manifiesta en la agresividad y la desconfianza mutua de los protagonistas. Los otrora oprimidos comienzan a parecerse a los que fueron sus opresores. La situación oscila entre explosión e implosión.

El escenario de la obra es una fábrica abandonada. Algunos de los actores son convocados a un misterioso banquete oficial, al cual deben acudir "a las 19 horas en punto", con las "manos limpias e impecablemente vestidos", y durante el cual se les advierte evitar hacer "el menor comentario". Los diálogos buscan despejar la incógnita sobre lo que motiva a una de las actrices a proveer los nombres para la lista de convocados al banquete, al cual los protagonistas se resisten a acudir. Todo lo que les queda a estos individuos son sus nombres, sus cuerpos y el recuerdo de los muertos. El único recurso que le queda a la protagonista principal para resistir es el control sobre su cuerpo (en situaciones conflictivas orina de pie sobre el suelo).

Rosenfeld ha expandido la primera versión lineal del cortometraje en 2006, para crear una versión más detallada que deconstruye los acontecimientos a través de diversos ángulos de la cámara, así como proyecciones distorsionadas en el espacio. El desmoronamiento de la coherencia también se produce en la dimensión mediática. El miedo despedaza el lenguaje, la identidad, la narración, hasta el equipo técnico. No solamente las cámaras y los micrófonos parecen perder de tanto en tanto el equilibrio, también el equipo de rodaje parece tener dificultad en orientarse. Las cámaras registran y palpan el espacio, al parecer sin exterior, como si se tratara de las paredes de una laberíntica cárcel que recuerda a los calabozos de Giovanni Battista Piranesi, mientras que los hechos se asemejan en lo irremediable de su situación a las historias de Franz Kafka.

Los actores -entre los cuales también hay funcionarios- son disfuncionales, lo cual quiere decir que no encajan en ninguna interacción social, reaccionan inapropiadamente, están llenos de contradicciones internas y se muestran incapaces de actuar coherentemente. En una escena, uno de los protagonistas lanza la palangana llena de la orina de su compañera sobre la proyección

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 66 23-10-13 12:28







Cuenta Regresiva, 2010
Vistas de la video instalación para *Dislocación* Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

de una imagen en la pared. La imagen es un registro de la intervención *Acción de arte: casa de gobierno La Moneda, Santiago/ Chile*, que Rosenfeld realizó en octubre de 1984, cuando transformó las líneas discontinuas en el pavimento frente a la sede de gobierno chileno en signos de suma. Veinte años más tarde, se borra simbólicamente la esperanzadora protesta de ese momento en un acto de rabia e impotencia. El tiempo da marcha atrás, nada puede restituir la destrucción de la democracia en 1973. Cada acto persiste como reacción a esta injusticia previa que se extiende como una infección en el lenguaje, los gestos y las miradas. El tiempo pasa, pero no sana las heridas y no trae el cambio.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 67 23-10-13 12:28

Ingrid Wildi Merino

Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos

2009 - 2011, video ensayo, HD - Triple projección 16:9, color, sonido, loop, 70 min.

Los No lugares y sus identidades **Rodolfo Andaur**

Para hablar de Chile y su identidad política, económica y social se debe descomponer parte de la sustantividad del ser y estar en la realidad local. Por ejemplo, la expansión territorial chilena impulsada fuertemente durante el último cuarto del siglo XIX (tanto hacia Antofagasta y Tarapacá, en el norte, como en la Araucanía por el sur), había sido desarrollada a través de una fuerte organización territorial, pero en constante omisión de los procesos socio-culturales y político-económicos de estos lugares. Norte y sur convirtieron la política de expansión territorial chilena en un problema que hasta el día de hoy no ha sabido administrar los componentes básicos de su identidad. Esto ha posibilitado que las identidades locales no estén incluidas en las decisiones de Estado. Por lo tanto, esta separación entre Estado e identidad local no es parte fundamental del análisis histórico de toda una nación.

Es sabido que en el campo sociocultural la noción de identidad ha sido puesta en relación con las de nación, región, clase social, grupo étnico o etnicidad, etc., con marcos teóricos variados y con resultados que difieren. Ticio Escobar resume esta problemática ya que el ámbito de la identidad es un subsuelo oscuro donde se desarrolla continuamente la querella de lo real y lo simbólico. ¿Qué pasa con el término "identidad", una vez cuestionados los grandes conceptos míticos que lo fundamentaban (Pueblo, Nación, Comunidad, Clases, Territorio, etc.)?[1] Pero lamentablemente es tan poco lo que se puede decir y ver de la identidad local en Chile. La mayoría de las veces ésta no ha logrado ser retratada por un discurso que resguarde su respectiva *catalogación ética*. No obstante, es en este sentido que la creación artística contemporánea y su normatividad estética generan un atrayente horizonte para quienes incluyen conceptos irrefutables de lo local y una sinopsis del norte de Chile.
La identificación con el otro, su territorio e identidad forman parte de las temáticas que estimularon a Ingrid Wildi Merino a llevar a cabo su proyecto *Arica y Norte de Chile - No lugar y lugar de todos.* En este proyecto, que se conjuga con su trabajo curatorial en *Dislocación*, la artista genera un video ensayo que exhibe su experiencia con el entorno donde constata la identidad multicultural de Arica y el norte de Chile. En todos sus procesos de/con la obra, Ingrid Wildi Merino también hace participar de una investigación que permite avizorar sus motivaciones por el análisis crítico a los esquemas que instruyen la realidad geopolítica y económica del norte y de sus habitantes.

La obra de la artista se compone de proyecciones (*travelling* y entrevistas) que se revelan en diferentes puntos de la sala. Un *travelling* que muestra paisajes de Arica, Iquique, Alto Hospicio, la mina Cerro Colorado y la Pampa del Tamarugal fragmentados en desierto, playa, arquitecturas precarias, entre otros. También es posible ver y escuchar a un grupo de entrevistados, compuesto por economistas, sociólogo, pobladores, estudiantes y otros.

La oralidad de los entrevistados fabrica un diálogo que choca de manera constante con el espacio desértico y nos formatea como testigos tácitos de las distintas pulsiones orgánicas. Por un lado, están los pensamientos de los entrevistados y, por otro, están remarcadas las instancias económicas que acarrean la movilidad migratoria, transfigurando la multiculturalidad como una herramienta de subsistencia. En este sentido, cada cierto momento una reflexión resalta a través de los relatos de los protagonistas de *Arica y Norte de Chile- No lugar y lugar de todos:* la relación entre diversidad socio-cultural, movilidad y territorio.

Los personajes que conforman la obra *Arica y Norte de Chile - No lugar y lugar de todos* cuestionan su lugar, infieren en los concep-

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 68 23-10-13 12:28







Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos, 2009 - 2011
Imágenes de la video instalación para *Dislocación*

tos que provocan la realidad local e incluso la forma en cómo comunican su discurso oral. Académicos, obreros, intelectuales y dueñas de casa coexisten dentro de una diversificación de la cultura del ser, al mismo tiempo, chileno y extranjero en la película. La ficción es construida por la artista dialectizando los diferentes relatos. Entonces vivir, convivir y pensar desde el límite crea lazos de autodeterminación e indiferencia hacia las estructuras de poder encontradas en esa ficción llamada *metrópolis y capital*.

Con una áspera narración la artista chilena ha re-estudiado varias instancias de lo eminentemente social, político y local, ya que son parte esencial para la conformación de una topografía de lugar.

Ingrid Wildi Merino invita a pensar en lo local no sólo desde adentro sino como parte de procesos sociales más amplios. Ciertamente lo local nos remite al problema de la territorialización de los procesos sociales y culturales.

A través de diversos planos, la obra se arma desde la premisa: identidad no coincide con territorialidad; y esto porque no son parte de la presencia de reacciones negativas frente a las distinciones y oposiciones de cómo y dónde se definen las identidades locales. Sin embargo, si bien las identidades locales se basan en las delimitaciones geopolíticas históricas conformadas -delegaciones, barrios o pueblos- son sobre todo el resultado de un proceso de construcción social y cultural.

Ciertamente este video ensayo fílmico, compuesto por entrevistas en los *No Lugares* estudia la relación que hay entre los hechos y el ámbito en que se hace presente esa realidad. Más aún cuando la realidad de todos los caminos de este desierto cultivan las vivencias de quienes permean cultura y política para sobrevivir en su litoral costero, quebradas, pampas y altiplano de esa amplia zona del país.

1 ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros*. p. 104. R.P. Ediciones, Asunción, 1993.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 69 23-10-13 12:28

Camilo Yáñez

Estadio Nacional, 11.09.09 Santiago, Chile

2010, proyección doble en video, color, sonido, loop, 9 min. 56 seg.

Kathleen Bühler

La instalación de Camilo Yáñez consiste en una pantalla suspendida en el espacio expositivo, sobre la cual se proyecta a ambos lados un video con una duración de 9:56 minutos. Cada video en *loop* muestra un plano-secuencia de un recorrido a través del Estadio Nacional en Santiago de Chile. Mientras que un video muestra un plano-secuencia de las graderías en un *travelling* hacia la derecha –con vista al borde externo del estadio–, en el otro se invierte la dirección del *travelling* y la perspectiva de la cámara revela otro lado del estadio, enfocando el centro del mismo desde las graderías. En ambos videos la cámara se desplaza a ritmo de caminata. Vistos los videos uno después del otro, pareciera como si giraran el uno alrededor del otro, generando una intensidad visual de la cual es imposible sustraerse. La banda sonora de los videos es *Luchín* (1972), una de las más conocidas canciones populares de Víctor Jara[1], en una interpretación contemporánea de Carlos Cabezas.

El sentido homenaje de Víctor Jara a las poblaciones empobrecidas se convierte en la agridulce melodía de este singular monumento audiovisual que nos recuerda que el Estadio Nacional ocupa un lugar significativo en la historia chilena. Camilo Yáñez muestra el estadio con asientos arrancados y tribunas parcialmente destruidas en la noche anterior al inicio de las obras de refacción, las cuales habían de terminar medio año después, en marzo del 2010, para reabrir el coliseo deportivo en el marco del bicentenario de Chile.

El "monumento nacional" fue construido entre 1937 y 1938 siguiendo el Plan Intercomunal Metropolitano del urbanista austríaco Karl Heinrich Brunner[2]. Con una capacidad para 47.000 espectadores, se le llamaba "elefante blanco" ya que la población dudaba que pudiera albergar tal cantidad de personas[3]. No solamente partidos de fútbol, sino también actos religiosos se llevaron a cabo en el Estadio Nacional, como la misa para jóvenes oficiada por el Papa Juan Pablo II, el 2 de abril de 1987. En ese acto el Papa habló del estadio como "lugar de competiciones, pero también de dolor y sufrimiento", refiriéndose así a las violaciones de derechos humanos cometidas durante el brutal golpe de estado en septiembre de 1973, convirtiéndose el Estadio Nacional en una prisión de la Junta Militar. Ése es el momento histórico al cual Camilo Yáñez alude con el título –y el concepto– de la obra, subrayando la fecha de rodaje del video: el 11 de septiembre a las 6 de la tarde, exactamente a 36 años del golpe que comenzó cuando aviones de la Fuerza Aérea bombardearon el Palacio de La Moneda. En el video, pilas de asientos azules de plástico parecen ser un lúgubre eco de los muertos y heridos que dejó el sangriento golpe de estado[4]. Al borde de la cancha, las excavadoras rojas asemejan solitarios vigilantes con los brazos depuestos, ya que no queda nada que vigilar en el estadio vacío. Igualmente, los carteles verdes con el rótulo blanco de "Salida" son mudos indicadores de los oscuros pasadizos del estadio en los cuales tantos inocentes desaparecieron para siempre. Podría decirse que los dos desplazamientos de cámara giran alrededor de un traumático lugar presente en el inconsciente colectivo de los chilenos. El trauma del lugar radica en que, tal como lo confirma la Comisión de la Verdad, más de 3.000 personas perdieron allí la vida en las semanas que siguieron al golpe de estado. Pero que el trauma perdura porque la memoria de estas víctimas aún polariza la sociedad chilena, lo que fue palpable en el 30° aniversario del golpe en el 2003, cuando nuevamente se formaron bandos a favor de Allende o de Pinochet, mientras que gran parte de la población se mantenía al margen de los antiguos conflictos o ignoraba el aniversario[5].

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 70 23-10-13 12:28



Estadio Nacional, 11. 09. 09 Santiago, Chile, 2010
Vista de la instalación para *Dislocación* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile

El Estadio Nacional es un emblema de la historia reciente de Chile y refleja la ambivalencia del artista frente a la herencia de la dictadura. Por un lado, representa el padecimiento que allí se vivió, por el otro la esperanza que germina: después de todo, también ha sido escenario de manifestaciones políticas y elecciones democráticas[6]. Y así como en la memoria colectiva de estos hechos se entrelazan sentimientos contradictorios, se entretejen ambos desplazamientos de cámara, complementándose para formar una parcial visión de conjunto de esta "obra en construcción de la historia chilena".





Estadio Nacional, 11.09.09 Santiago, Chile, 2010
Imagen del video

1 Jara dio conciertos junto con otros cantantes en apoyo a Salvador Allende y la Unidad Popular, la coalición de partidos de izquierda. El 12 de septiembre de 1973 fue apresado por los militares y el 14 de septiembre se encontró su cuerpo acribillado por 44 balas. La letra original de su canción es la siguiente: "Frágil como un volantín / en los techos de barrancas / jugaba el niño Luchín / con sus manitos moradas / con la pelota de trapo / con el gato y con el perro / el caballo lo miraba. / En el agua de sus ojos / se bañaba el verde claro / gateaba a su corta edad / con el potito embarrado / con la pelota de trapo / con el gato y con el perro / el caballo lo miraba. El caballo era otro juego / en aquel pequeño espacio / y al animal parecía / le gustaba ese trabajo / con la pelota de trapo / con el gato y con el perro / y con Luchito mojado. Si hay niños como Luchín / que comen tierra y gusanos / abramos todas las jaulas / para que vuelen como pájaros / con la pelota de trapo / con el gato y con el perro / y también con el caballo".

2 Karl Heinrich Brunner (1887–1960) obtuvo la cátedra de urbanismo en la Technische Hochschule Wien en 1925 y fue contratado por el gobierno chileno en 1929.

3 El "coloso de Ñuñoa" fue escenario de eventos deportivos, conciertos, actos oficiales y actividades culturales.

4 Particularmente conmovedora fue la puesta en escena de este capítulo de la historia en el Estadio Nacional en la película *Missing* (1982), de Constantin Costas-Gravas.

5 Carsten Volkery, "30 Jahre Militärputsch in Chile. Allende Auferstehung unter Polizeischutz", en: http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,264728,00.html (consultado el 11 de marzo del 2013).

6 En el Estadio Nacional hablaron no solamente Augusto Pinochet y el Papa, sino también antes Fidel Castro y Salvador Allende.

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 71 23-10-13 12:28

BIOGRAFÍAS ARTISTAS

Ursula Biemann
http://geobodies.org

Zúrich, Suiza, 1955
1986 Licenciatura en Bellas Artes, School of Visual Arts, Nueva York, USA.
1988 Whitney Independent Study Program, Nueva York, USA.
Vive en Zúrich y trabaja en todo el mundo.

Selección de exposiciones
2013: *Deep Weather*, Lentos Kunstmuseum, Linz, Austria; 2012: *Egyptian Chemistry*, ACAF Alexandría, Egipto; Proyecto *Sahara Chronicle:* 2010: Nottingham Contemporary; NGBK/Kreuzberg Bethanien, Berlín, Alemania; Museo de Bellas Artes, Santiago del Estero, Argentina; 2009: La Rotonde des Arts, Abidjan, Costa de Marfil; CCA Glasgow, International Architecture Biennale, Rotterdam, Holanda; Biennale africaine de la photographie, Bamako, Mali; 2008: VOID, Derry, Irlanda del Norte; Argos, centro de arte y nuevos medios, Bruselas, Bélgica; Shanghai Biennale, China; Biennale de Chiasso; Fundación José García Jiménez, Murcia, España; 2007: Centre de Arte Contemporaneo de Ginebra; Arnolfini Museum, Bristol, Inglaterra; 2006: The Townhouse Gallery, Cairo, Egipto.

Selección de publicaciones
Ursula Biemann y Jan-Erik Lundström (eds.), *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the Field, Video Works 1998–2008,* catálogo de la exposición, Bildmuseet, Umeå, Suecia, 2008; Ursula Biemann, *The Maghreb Connection: The Movement of Life across Africa,* Barcelona 2007, España; Ursula Biemann (ed.), *Geography and the Politics of Mobility,* catálogo de la exposición, Generali Foundation, Viena 2003, Austria; Ursula Biemann, *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age,* Viena 2003, Austria; Ursula Biemann (ed.), *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Spaces. Postproduction Documents 1988–2000,* Berlín 2000, Alemania.

Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer
www.boisseauwestermeyer.com

Sylvie Boisseau

París, Francia, 1970
Estudió Economía en La Sorbonne, París, Francia y en Bergische Universität, Wuppertal, Alemania.
Estudiante visitante de Bellas Artes, taller de Christian Boltanski, École nationale supérieure des beaux-arts, París, Francia.
2002-2005 Maestría en Bellas Artes, Bauhaus-Universität Weimar, Alemania.

Frank Westermeyer

Essen, Alemania, 1971
1992-1997 Estudios de diseño de comunicación visual, Wuppertal, Alemania.
1998-1999 Estudios de Bellas Artes, taller de Christian Boltanski, École nationale supérieure des beaux-arts, París, Francia.
2000–2005 Asistente de docencia en la Facultad de Diseño, Bauhaus-Universität Weimar. Alemania.
Desde 2005 Docente de Bachelor Arte y medias en la Geneva University of Art and Design, Suiza.

Desde 1996 realizan obras en conjunto.
Viven y trabajan en Berlín y Ginebra.

Selección de exposiciones
2011: *Schon wieder und nochmal? Handlungsspielräume*, Kunstverein Medienturm, Graz, Austria; 2009: *Chinesisch von Vorteil*, Videotape, Toronto; *Chinesisch von Vorteil*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Alemania; 2008: *Mobility: Chinese Is a Plus,* 1a Space, Hong Kong, China; 2006: *Copy and Paste,* Centre pour l'image contemporain, Ginebra, Suiza; 2005: *Take Care*, ACC Galerie Weimar, Alemania.

Selección de publicaciones
Mobility. Chinese Is a Plus, catálogo de la exposición, 1a Space, Hong Kong, China, 2008
Video. Düsseldorf/Riga, catálogo de la exposición. Kunstraum Düsseldorf, Alemania, 2008
Fetish and Consumption, catálogo de la exposición, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Alemania, 2008
Sterne aus dem Videopalast, catálogo en DVD, General Public, Berlín, Alemania, 2007
Eroi! Come noi…?, catálogo de la exposición, Palazzo delle Arti Napoli, Nápoles, Italia, 2007
La Bauhaus si muove, catálogo de la exposición, Chiesa di San Paolo, Modena, Italia, 2005

Juan Castillo
http://www.juancastillo.net/

Antofagasta, Chile, 1952
1979 miembro fundador del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) con la artista Lotty Rosenfeld, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells.
Vive y trabaja en Suecia y Chile.

Selección de exposiciones
2013: *CADA día es +*, Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM, Las Palmas de Gran Canarias, España; 2012: *Otro Día,* Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile; 2008: *Minimal-barroco*, Galería Metropolitana, Santiago de Chile; 2007: *Minimal-barroco*, intervención en Estocolmo, Fuerteventura, y en 8va Bienal de Video y Nuevos Medios, Santiago de Chile; 2006: *Otro maldito día,* Galería AFA, Santiago de Chile; *Minimal-barroco*, intervención en Auckland, Nueva Zelanda; *Another Bloody Day*, Te Tuhi The Mark, Nueva Zelanda; 2004: *Geometría y misterio de barrio*, intervención en un campo de fútbol, Galería Metropolitana, Santiago de Chile; 2002: *Geometría y misterio de barrio*, Galería Aura, Lund, Suecia; *Geometría y misterio de barrio*, Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala, Suecia; 2001: *Otro día*, 108 Contemporary Art Miami, USA.

Selección de publicaciones
Menú de hoy comida lenta: arte y alimento en Chile, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2008
Juan Castillo: Trama. Francis Naranjo: La línea, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2006
Gerardo Mosquera, *Copiar el edén, Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile, 2007
Colección de arte contemporáneo, Galería de Arte Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002
Embajada de Chile (ed.), *Presencia chilena en la II Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentina, 2002
Te devuelvo tu imagen. Ocupación de Juan Castillo, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1998
Nelly Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Melbourne, Australia, 1986
Séptimo concurso. Pintura- gráfica-escultura. Obras premiadas en concursos anteriores, ed. Colocadora Nacional de Valores Banco de Fomento, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1981

OOO Estudio
http://www.oooestudio.com/

Javier Rioseco Arcos

Santiago, Chile, 1981
1999–2000 Estudios de música en la

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 72 23-10-13 12:28

Universidad de Chile.
2008 Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile.
2008 Licenciado en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Carlos Rioseco Coronado

Valdivia, Chile, 1941
1962 Título de Ingeniero Civil. Universidad Técnica del Estado, Sede Valdivia.
1979 Arquitecto de la la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Vive y trabaja en Pichilemu, VI Región – Chile.

2008 Crean OOO Estudio – Centro de Estudios Culturales (Director: Carlos Rioseco; Director de investigación y proyectos: Javier Rioseco) En Santiago de Chile.
2012 OOOEstudio, se intala en Pichilemu, VI Región del Libertador Bernardo O´Higgins. Chile.

Selección de proyectos
2011: *Cheap Ticket*, PQ11 - Quadrennial of Performance Design and Space, Praga, República Checa; 2010: *SCL 2110*, Sección Tesis: "Desmantelamiento Programado para el Edificio Diego Portales" Museo de Arte Contemporáneo. MAC Quinta Normal. Santiago de Chile; 2009: Escuela para necesidades educativas especiales (para niños con necesidades motoras y lingüísticas especiales), San Bernardo, Santiago de Chile; *Sede Social Villa Colombia 1*, Comuna La Pintana, Santiago de Chile; Registro de daños a las viviendas e infraestructura después del terremoto del 27 de febrero, Parral, Región Maule, Chile; Ganadores "Fondo Social Presidente de la República" Sede Social Villa San Francisco 2, Comuna La Pintana, Santiago de Chile; Administración, producción e implementación de la ampliación de la vivienda social en Villa Sta Teresa, Ex 3 de Mayo, La Florida, Santiago de Chile; Taller de montaje industrial en el Liceo Técnico Jorge Sánchez Ugarte, Concepción, Chile; *Proyecto Cachureos*, Diseño y gestión de proyecto arquitectónico para la intervención espacial y social del mercado informal de San Rafael, La Pintana, Santiago de Chile;

Selección de publicaciones
"Cheap Tickets" For Popular Spectacles, Prague Quadrennial of Performance Design and Space, Sección de Arquitectura, Praga, República Checa, 2011
Javier Rioseco Arcos, *SCL 2110,* catálogo de la exposición, *Desmantelamiento programado del edificio Diego Portales*, Pp. 198-199. Editorial Uqbar. Santiago de Chile.
ARQ 70. Arte/Arquitectura, diciembre 2008, p. 64, Javier Rioseco. Editoria ARQ. Santiago de Chile.
BAC! Festival 08. MACBA, "Arquitectura y Consumo" Catálogo, Barcelona, España, 2008
"Mujeres en la Memoria", en: Arquine, 40, pp. 11–12 DF. Mexico, 2007
"Investigation a Low-Tech Green" SET07. 6th. International Conference on Sustainable Energy Technologies. Chile, pp.366-372. Santiago de Chile, 2007

Thomas Hirschhorn

Berna, Suiza, 1957
1978–1983 Schule für Gestaltung Zürich
Vive y trabaja en París.

Selección de exposiciones
2013: *Gramsci Monument*, South Bronx, Nueva York; 2012: *Timeline*: Work in Public Space, Dia, Chelsea, The Dia Art Foundation, New York, USA; 2011: *Crystal of resistance*, Pabellón Suizo, 54nd Biennale de Venise, Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia, Venecia, Italia; 2010: *Too Too – Much Much*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica; 2009: *It's Burning Everywhere*, DCA Dundee, *The Subjecters,* Casa Encendida, Madrid; 2008: *Stand-Alone*, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México; 2007: Jumbo Spoons and Big Cake, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, Canada; 2006: Utopia, Utopia=One World, One War, One Army, One Dress, CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco, California, USA; 2006: *Concretion*, ensemble d'œuvres, Centre d'art contemporain le Creux de l'enfer, Thiers (Puy-de-Dôme), Francia; 2005: *Swiss-Swiss Democracy*, installation, Centre culturel suisse, Maison Poussepin, Paris, Francia.

Selección de publicaciones
Establishing a Cristal corpus, Pabellón Suizo, Thomas Hirschhorn, 54nd Biennale de Venise, Exposición Internacional de Arte, Venecia, Italia, catálogo de la exposición, JRP,Ringier, AG, Suiza, 2011
Changing The World; The Subjecters, catálogo de la exposición, Casa Encendida, Madrid, España, 2009
Walking in my Mind, catálogo de la exposición, Londres, Inglaterra, 2009
The Collection: Images. An Exhibition in Three Parts and Permanent Works in the Park, ed. Paul Buck, catálogo de la exposición, Museu Fundação Serralves, Porto, Portugal, 2009
Compass in Hand. Selections from The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection, ed. Christian Rattemeyer, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, Nueva York, USA, 2009
Collage. The UnMonumental Picture, catálogo de la exposición, New Museum NY, USA y Milán, Italia 2008
Thomas Hirschhorn y Marcus Steinweg, *Correspondencia e-mail acerca del sujeto de la conferencia sobre Spinoza,* Melbourne, Australia, Septembre 2006, en: *Checkpoint*, n°1, enero–abril , ed. Arndt & Partner, Berlín y Zurich 2007
Swiss-Swiss Democracy, installation, Centre culturel suisse, Maison Poussepin, Paris, Francia 2005
Hirschhorn, Thomas, and Marcus Steinweg. Bataille Maschine. (dos volumenes). Berlín, Merve Verlag, 2003.

Alfredo Jaar

http://www.alfredojaar.net/

Santiago, Chile, 1956
Artista, arquitecto y director de cine.
Vive y trabaja en Nueva York.

Selección de exposiciones
2013: *Venezia, Venezia*, Pabellón de Chile, 55ª Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia, Venecia, Italia; 2010: *Park of the Laments*, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, USA; 2008: *Politics of the Image*, South London Gallery, Londres, Inglaterra; *It Is Difficult*, Spazio Oberdan y Hangar Bicocca, Milán, Italia; 2007: *La politique des images*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suiza; *Check List: Luanda Pop*, 52ª Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia, Venecia, Italia; 2006: *Jaar SCL 2006,* Sala de Arte Fundación Telefónica y Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile. *2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville* (BIACS2), Sevilla, España; 2005: *Let One Hundred Flowers Bloom*, Museo Arte Contemporanea di Roma, Roma, Italia; 2002: *Documenta 11*, Museum Fridericianum, Kassel, Alemania. *The Silence.*

Selección de publicaciones
Venezia Venezia, Pabellón de Chile, 55 Exposición Internacional de Arte, Alfredo Jaar, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, catálogo de exposición. Consejo Nacional de

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 73 23-10-13 12:28

las Artes de Chile, 2013
Eine Aesthetik des Widerstands, Alfredo Jaar, The way it is. An Aesthetics of Resistance, Realismusstudio, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, catálogo de la exposición en NGBK, neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2012
Dear Markus, catálogo de la exposición, Turku Archipelago CCA, 2011
Gritos y susurros, Elisa Cardenas, Contra punto, Santiago de Chile, 2010
Abbiamo Dimenticato la Cultura, Alfredo Jaar, catálogo de la exposición, Milano, Provincia de Milano, 2009
Alfredo Jaar, *It Is Difficult*, catálogo de la exposición, Spazio Oberdan y Hangar Bicocca, Milán, Italia 2008
Alfredo Jaar, *La politique des images,* catálogo de la exposición, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suiza, 2007
Alfredo Jaar, *The Fire This Time – Public Interventions 1997–2005*, eds. Mary Jane Jacob y Nancy Princenthal, Milano, Italia, 2005
Let There Be Light. The Rwanda Project 1994–1998, catálogo de la exposición, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, España, 1998

Voluspa Jarpa

Santiago, Chile, 1971
1989-1992 Licenciatura en artes plásticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
1994-1996 Magíster en artes plásticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Selección de exposiciones
2012: *Minimal Secret*, Feria ARCO, Madrid, España; 2011: *Biblioteca de la no-historia*, 12° Bienal de Estambul, Turquía; 2011: *La No-Historia* – 8th Biennial of MERCOSUR – Porto Alegre, Brazil; 2010: *L'effet Charcot*, La Maison de l'Amérique Latine, París, Francia; 2009: *Imaginary Construction* – National Library, Lima, Peru; 2008: *Plaga*, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; 2006: *Des-cubriendo Máscaras*, Galería Isabel Aninat, Santiago, Chile; 2005: *Expiración*, Galería Ojo del desierto, Calama, Chile; 2004: *Sin Miedo Ni Esperanza*, Museo Regional de Ancud, Sala Challanco, Ancud, Chile; 2003: *Histeria privada/historia pública*, Galería Regional, Talca, Chile; 2002: *Histeria privada/historia pública*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

Selección de publicaciones
Feria ARCO, Madrid, España, Catálogo de exposición, 2012
12° Bienal de Estambul, Turquía, catálogo de exposición, 2011
Macarena García Moggia, "Síntomas de la historia. Voluspa Jarpa", *Prospectos de arte*. Archivo, 1, Centro de Documentación de las Artes Indice, Valparaíso, Chile, 2010
Milan Ivelic et al., *Pintura en Chile 1950–2005*, Santiago de Chile, 2009
Voluspa Jarpa. Plaga, catálogo de la exposición, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008
Gerardo Mosquera, *Arte reciente en Chile. Copiar el edén*, Santiago de Chile, 2007
Fundación Bank Boston USA (ed.), *Frontal. Diez artistas chilenas contemporáneas.* Programa espacio arteabierto, Santiago de Chile, 2004
Sin miedo ni esperanza, catálogo de la exposición, Museo regional de Ancud, sala Challanco, Ancud, Chile, 2004
Voluspa Jarpa. *Histeria privada/historia pública*, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002
Colección de arte contemporáneo Galería de Arte Gabriela Mistral, catálogo de la exposición, Galería de Arte Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002

Josep-Maria Martín

http://www.josep-mariamartin.org/

Ceuta, España, 1961
1983–1989 Escuela Massana, Barcelona, España.
1990 Magíster en bellas artes, École supérieure d'art de Grenoble, Francia.
1996 Manuruma Art and Residence, Asaka, Japón.
Profesor Geneva University of Art and Design, Suiza. Docente y coordinador en la École des beaux-arts de Perpignan, Francia.
Vive y trabaja en Barcelona, Perpignan y Ginebra .

Selección de exposiciones
2008: *Quaderns de vjatge*, Cal Arena, Museu de Mataró, España; *Special Project*, ARCO '08, Madrid, España; Centro Hospitalario de Castelló y Espai d'Art Contemporani de Castelló, España; 2007: *¿De parte de quién? Call free!*, Feria del Libro de Frankfurt & Incult Iniciativas Culturales, Colonia, Hamburgo, Berlín, Stuttgart, Alemania; *Home*, Villa Bernasconi, Lancy, Suiza; 2006: *Art à l'hôpital*, Hospital de Saint Jean de Perpignan, Francia; 2005: *IInSite_05*, Tijuana y San Diego, USA; *Morir de amor. La permanencia voluntaria*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Campus, Ciudad de México, México; 2004: *Laughing Allowed*, Galería Adhoc, Vigo, España; *FRI-ART*, Kunsthalle Fribourg, Suiza; 2003: Museu Abelló, Mollet del Vallès, Barcelona, España; Echigo-Tsumari Art Triennal, Nïigata, Japón; Banquete, Palau de la Virreina, Barcelona, España, y ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Alemania; MediaLabMadrid, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España; *Stand By. Listo para actuar*, Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México, México; *Contemporane@s*, Espai d'art contemporani de Castelló, España; 2002: *Bienvenue Wilkome Welcome*, CRAC Alsace, Altkirch, Francia; *Arquitectura para el acontecimiento*, Espai d'Art Conteporani de Castelló, España; *Plural. El arte español ante el siglo XXI*, Palacio del Senado, Madrid, España; *Big Torino Social Games*, Torino Biennale, Bar Paris Texas, Turín, Italia; *Advertising*, intervenciones en el espacio público, Mataró, Barcelona, España; Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, España; Platform, Vaasa, Finlandia; 2001: *Project Room*, ARCO '01, Madrid, España; 9e Biennale de l'image en mouvement, Centre pour l'image contemporaine, Saint Gervais, Ginebra, Suiza; *Ciudad confor*, Alcorcón, Madrid, España; *Vostèsaquí*, Barcelona Art Triennal, Palau de la Virreina, Barcelona, España; *Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Tokyo Opera City Gallery, Tokio, Japón.

Selección de publicaciones
Sigismond de Vajay (ed.), *Of Bridges & Borders*, Zurich, Suiza, 2009
Ursula Achternkamp (ed.), *Home. Exposition collective d'art contemporain: Ursula Achternkamp, Taysir Batniji, Luisa Figini, Alexandre Joly, Josep-Maria Martín, Fabienne Radi*, catálogo de la exposición, Villa Bernasconi, Grand-Lancy, Ginebra, Suiza, 2007

Mario Navarro

www.marionavarro.cl

Santiago, Chile, 1970
Licenciatura en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
1993/94 Asistente de la Unité de Formation et de Recherche Arts Plastiques, Université París I, Panthéon Sorbonne, París, Francia.
1999 – 2013 Docente de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
2009 Curador adjunto de la VII Bienal de

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 74 23-10-13 12:28

Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
2009/10 Profesor invitado del HISK Higher Institute for Fine Arts, Gante, Bélgica.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Selección de exposiciones
2010: Chili, L'envers du décor, Espacio Cultural Louis Vuitton, París, Francia; 2008: *El pabellón del árbol magnético*, Centro de Extensión Consejo de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile; *La ciudad de carbón*, Galería Florencia Loewenthal, Santiago de Chile; 2007: *Red Diamond*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile; 2006: *Así no, así sí*, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt, Austria; 2005: *Dignidad*, Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; 2004: *Camino La Pólvora: La caminata de J. L. M.*, Sala Puntángeles, Valparaíso, Chile; 2003: *30 Days with Nothing*, en colaboración con la Municipalidad de Paris y Centre Récollets, París, Francia; *Radio Ideal*, Galería Metropolitana y Radio 1° de Mayo, Santiago de Chile; 2002: *The New Ideal Line (opala)*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

Selección de publicaciones
Mario Navarro, "Die Erfindung von Chile und anderer Länder", en: Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit / Kulturen in Bewegung (eds.), *Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld, Alemania, 2007
Buenos días Santiago: une exposition comme expédition, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile, ed. Florence Grivel et al. Ginebra, Suiza, 2006
Mario Navarro, "Introduction", en: *Transformer*, ed. Mario Navarro, catálogo de la exposición, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2005
Ana María Saavedra y Luis Alarcón (eds.), *Galería Metropolitana 1998–2004*, Santiago de Chile, 2004

Bernardo Oyarzún Ruiz
http://www.bernardooyarzun.com/

Los Muermos, Provincia Llanquihue, Chile, 1963
1982–1986 Estudios de artes plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
1988 Licenciatura en artes plásticas con mención en pintura y grabado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Selección de exposiciones
2012: *Cortepelo por botella*, Operaciones de trueke , Galería AK- 35 , Persa Bulnes, Santiago de Chile; 2011: *Doméstica*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, Beca : Art Forum; Competition, Universidad de Harvard, Fundación Rockefeller; 2011: *Koenjú*: San Miguel de Misiones: Bienal de Merco Sur, Porto Alegre, Brasil; 2008: *Imitación*, Casa de la Cultura de la Ilustre Municipalidad de Cauquenes, Chile; *Cosmética*, Galería AFA, Santiago de Chile; 2007: *Teleserie Mal de ojo. Las apariencias engañan*, Galería Metropolitana, Santiago de Chile; *Paisaje rural*, Hospital Sotero del Río, Santiago de Chile; 2006: *Tierra de fuego/ paisaje perimetral*, Espacio 1305, Foto/ América, Santiago de Chile; *Campos de luz*, Galería AFA, Santiago de Chile; 2005: *Eco sistema*, Universidad de Talca, Región del Maule, Chile; *Eco sistema*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile; 2003: *Trabajo forzado*, Galería Animal, Santiago de Chile; 2003: *Proporciones de cuerpo,* Galería Matucana 100, Santiago de Chile.

Selección de publicaciones
8ª, Bienal del Mercosur – Ensayos de Geopoética, catálogo de exposición, Porto Alegre, Brasil, 2011
Paseo en Mapa / explorando las claves de America latina, Área fotografía Consejo de la Cultura y las Artes (ed.), "Un proyecto diario", en: *Residencia artística en fotografía Nelson* Garrido, Santiago de Chile, 2010
Territorio Mapuche, catálogo de la exposición, Biblioteca Nacional de Chile – DIBAM, Santiago de Chile, 2010
Contemporary Chilean Photography 02/CNCA 2010, Santiago de Chile, 2010
Fernando Blanco, *Desmemoria y prevención. Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*, Santiago de Chile, 2010
"Bernardo Oyarzún. Territorio Mapuche" y "Bernardo Oyarzún. Mecánica de suelos", en: *Trienal de Chile 2009*, catálogo de la exposición, Santiago de Chile, 2009
Integración y resistencia en la era global, catálogo de la exposición, Décima Bienal de La Habana, La Habana, Cuba, 2008;
"Bernardo Oyarzún. Trabajo forzado", en: *Lo spazio dell' uomo*, catálogo de la exposición, Fondazione Merz, Turín, Italia, 2008
"Bernardo Oyarzún. Bajo sospecha", en: *Encuentro entre dos mares*, catálogo de la exposición, Bienal de São Paulo, Brasil – Valencia, España, 2007
"Artistas invitados de Chile. Bernardo Oyarzún", en: Pazo da Cultura de Pontevedra (ed.), *Off fo ra. 29 Bienal de Pontevedra*, Pontevedra, España, 2006
Gerardo Mosquera (ed.), *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile, 2006
Ellos me miran, catálogo de la exposición, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008
Paisaje/figura humana/bodegón, catálogo de la exposición, MNBA, Sala de Arte Mall Plaza, Santiago de Chile, 2006
Caroll Yasky y Josefina de la Maza, *Memoria MAC 1998–2005*, Santiago de Chile, 2005
Bernardo Oyarzún. Eco sistema, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2005
Sergio Rojas, *Las obras y sus relatos*, Santiago de Chile, 2004

RELAX (chiarenza & hauser & co)
www.relax-studios.ch

Marie-Antoinette Chiarenza

Túnez, Tunisia, 1957
1977–1983 Estudios de arte y filosofía en la Sorbonne, París, Francia y en el Massachusetts College of Art and Design, Boston, USA y en Pasadena City College, Pasadena, California, USA.
Desde 2009 Profesora en el Master prácticas artísticas contemporáneas, Geneva University of Art and Design, Ginebra, Suiza.
Vive y trabaja en Zúrich y Ginebra.

Daniel Hauser

Berna, Suiza, 1959
1981–1983 Estudios de historia, filología alemana y francesa en la Universität Bern y la Sorbonne, París.
Desde 1992 dicta numerosas conferencias y trabaja como docente.
Desde el 2000 es director y Profesor de la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas, F+F Schule für Kunst und Mediendesign Zúrich.
Vive y trabaja en Zúrich.

Selección de exposiciones y proyectos
2013-2014: *ich brauche ruhe*, Kunstmuseum Thurgau, Suiza; 2010: *What Is Wealth?*, Cornerhouse Manchester; 2008: *Go Mio*, Museum Folkwang, Essen, Alemania; 2005: *die belege, les quittances, the receipts*, Kunsthaus Centre Pasquart, Biel-Bienne, Suiza; 2004: *Inlay*, GA-200, sede de la ONU en Nueva York, obsequio de Suiza por su adhesión a la ONU, con mlzd Architekten Biel-Bienne y Buchner Bründler Architekten Basel, Suiza; 2003: *Parking avenir*, Künstler-

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 75 23-10-13 12:28

haus Bethanien, Berlín, Alemania; 2002: *Unlimited_M*, envío de facturas a 90 museos del mundo, Biel-Bienne, Suiza; 2001: *Unlimited_M*, envío de facturas a 63 museos en Suiza, Biel-Bienne; 1999: *For Sale*, Dartmouth College y Hood Museum of Art, Hanover, New Hampshire; 1995: *Es muss Frühling sein, es wird wieder laut*, Stadtgalerie Saarbrücken.

Selección de publicaciones
What Is Wealth? ed. Gavin Wade, catálogo de la exposición, Cornerhouse Publications Manchester y Strategic Questions, Birmingham, 2010
Sønke Gau y Katharina Schlieben (eds.), *Work to Do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen*, catálogo de la exposición sobre una serie de proyectos de la Shedhalle Zürich, Núremberg, 2009
Open Space, ed. Ines Goldbach, catálogo de la exposición, Kunsthaus L6 Freiburg, Freiburg im Breisgau, 2009
Shifting Identities – (Schweizer) Kunst heute, ed. Mirjam Varadinis, catálogo de la exposición, Kunsthaus Zürich, Zurich, 2008
Enigma Helvetia, ed. Marco Franciolli, catálogo de la exposición, Museo d'Arte Lugano y Museo Cantonale d'Arte Lugano, Milán, 2008
Ein Kunsthaus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus, eds. Beat Wismer, Stephan Kunz y Gerhard Mack, Aarau, 2007
Sarah Zürcher (ed.), *Day after Day. Kunsthalle Fribourg Fri-Art 2003–2007*, Friburgo, 2007
"YOYO, caprices des dieux" y "CAPRICES", en: Stadt Zürich, Fachstelle Kunst und Bau (ed.), *Stadion Letzigrund. Kunst und Bau,* Zurich, 2007
"The Questions to Your Answers. Interview von Fanni Fetzer mit RELAX", en: Bundesamt für Kultur BAK (ed.), Prix Meret Oppenheim 2001–2002, Berna, 2006
Irene Müller et al. (ed), *RELAX (chiarenza & hauser & co) We Save What You Give*, Nuremberg, 2006
RELAX (chiarenza & hauser & co) – die belege, les quittances, the receipts, catálogo de la exposición, Kunsthaus Centre Pasquart Biel-Bienne, Zurich, 2005
RELAX. Parking avenir, catálogo de la exposición, Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2004

Lotty Rosenfeld

Santiago, Chile, 1943
1963-1968 Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas, Universidad de Chile.
1979-1983 Miembro fundador del CADA (Colectivo Acciones de Arte), Chile.
1987 Artista en Residencia en The Western Front, Vancouver.
1988 Artista en Residencia, Group Intervention Video, Montreal.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Selección de exposiciones y acciones
2013: *CADA día es +*, Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM, Las Palmas de Gran Canarias; 2008: Acción / performance, parlamento, Londres; 2007: *Cuenta Regresiva*, multi-video proyecciones, Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile; Acciones / performances, Allied Checkpoint, Puerta de Brandenburgo, Reichstag, Berlín; Acción / performance Wall Street, Nueva York; 2006: *Cuenta Regresiva*, multi-video proyecciones, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile; 2005: Acción / performance, India Gate, Nueva Delhi; 2002: *Moción de orden*, multi-video proyecciones, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, Centro Cívico de Santiago, Plataforma petrolera Estrecho de Magallanes, Chile; 2001: Proyección de video *¿Quién viene con Nelson Torres?*, MAC, Santiago de Chile; *La guerra de Arauco*, proyección de video, La Posada del Corregidor, Santiago de Chile.

Selección de publicaciones
Alberto Madrid, "La narración del archivo", en: *Trienal de Chile*, ed. CNCA, catálogo de la exposición, Santiago de Chile, 2010
Nelly Richard, "Convulsiones y dispersiones: el arte, la política", en: *El revés de la trama (escritura sobre arte contemporáneo en Chile)*, Santiago de Chile, 2010
Nelly Richard, "Estadio Chile", en: *Crítica de la memoria (1990–2010)*, Santiago de Chile, 2010
Chile International. Museo Santiago. Die Stadt als Versprechen, ed. Eva-Christina Meier, catálogo de la exposición, Projektraum 1 des Kunstraums Kreuzberg/Bethanien, Berlín, 2007
Lotty Rosenfeld. Cuenta Regresiva, catálogo de la exposición, Pinacoteca Universidad de Concepción, Santiago de Chile, 2007
Inka Gressel, "Una milla de cruces sobre el pavimento de Lotty Rosenfeld", en: *Documenta 12*, ed. Roger M. Buergel, catálogo de la exposición, Kassel, Colonia, 2007
Paz Aburto Guevara, "Das lebendige Kreuz", en: http://www.artnet.de/magazine/documentakunstlerin-lotty-rosenfeld/, 10 de mayo del 2007, página consultada el 3 de noviembre del 2010
Nelly Richard, "Fugas de identidad y disidencias de códigos (artistas mujeres en el contexto de la dictadura en Chile)", en: *Revista de Crítica Cultural*, 35, Santiago de Chile, 2007
Lotty Rosenfeld. Cuenta Regresiva, catálogo de la exposición, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2006
Nelly Richard, "La escena de avanzada y su contexto histórico-social", en: *Copiar el edén: arte reciente en Chile*, ed. Gerardo Mosquera, Santiago de Chile, 2006
Andrea Giunta, "En estado de discusión permanente. Arte chileno en (y desde) Argentina", en: *IIª Bienal internacional de arte de Buenos Aires: presencia chilena*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2003
Francesca Lombardo, "Veía a los Picapiedras en las nubes, sobre ¿Quién viene con Nelson Torres?", en: *Revista de crítica cultural*, 20, 2001
Nelly Richard y Diamela Eltit, *Moción de orden*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2002
Sergio Rojas, *Moción de orden*, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002

Ingrid Wildi Merino

www.ingridwildimerino.net
www.dislocacion.cl

Santiago, Chile, 1963
1985–1987 Höhere Schule für Gestaltung Zúrich, Suiza.
1994–1997 Licenciatura en Artes Plásticas, Zúrich University of the Arts (ZHdK), Suiza.
1998–2000 Magíster en Artes Visuales Geneva University of Art and Design, Suiza.
2005- 2011 Profesora de Bachelor en Arte y Nuevos Medios Geneva University of Art and Design, Suiza.
2007-2009 Tutora y Jurado en Video/Film/Neue Medien, Academia Schloss Solitude Stuttgart, Stuttgart, Alemania.
Desde 2011 Profesora en el Master de Artes Visuales Geneva University of Art and Design, Suiza.
Desde 2009 Profesora en el Master en Prácticas Escénicas y Cultura Visual en la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, España.
Vive en Biel-Bienne y trabaja en Ginebra.

Selección de exposiciones
2012: *Acts of Voicing on the Poetics and Politics of the Voice*, Württembergischer

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 76 23-10-13 12:28

Kunstverein de Stuttgart, Stuttgart, Alemania; 2011: *La memoria del otro*. Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba; 2010: *The Past is a Foreign Country*, Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torun, Polonia; 2009: *Grito e Escuta,* VII Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil; 2008: *Processing the Invisibles I*, Galerie Traversée, Munich, Alemania; 2007: *Historias breves*, Galería Gabriela Mistral y Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; 2006: *Efecto Downey*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina; *Reproccessing Reality*, P.S.1 Contemporary Art Center (MoMA PS1), Nueva York, USA; 2005: *Shadows Collide with People*, Ingrid Wildi Merino, Pabellón de Suiza, 51nd Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia, Venecia, Italia; 2004: *De palabra en palabra*, Aargauer Kunsthaus, Aarau y Centro de Arte Contemporaneo de Ginebra, Ginebra Suiza.

Selección de publicaciones

Iria Candela, *Art Latin America*, Editorial Tate Modem, Tate Publishing, Limited, 2013, London, Inglaterra, *Contraposiciones, Arte contemporáneo en Latinoamérica*, Iria Candela 1990-2010, Editorial Alianza Forma, Madrid, España, 2012. 199 pgs; Iria Candela, *Arte Contemporaneo desde 1960 hasta ahora*, Philip Ursprung, *Editorial*, Beck`sche Reihe: bsr - C.H. Beck Wissen, Munich 2013. 128 pgs
Meret Oppenheim, Premio 2009, catálogo de obras; Oficio Federal de la Cultura
Adriana Valdés, *Ingrid Wildi Merino: El largo viaje*, catálogo de la exposición *Historias Breves*, Galería Gabriela Mistral y Museo de Arte Contemporaneo, Santiago de Chile, 2007
Régis Michel, *L'œil-écran ou la nouvelle image, 100 vidéos para repensar el mundo*, catálogo de la exposición, 2007, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxemburgo
Justo Pasto Mellado, *Efecto Downey*, catálogo de la exposición, Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina, 2006
Transmettre l'avenir, entorno de la Video ensayo de Ingrid Wildi Merino, Intermédialités, History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, Numéro 5, printemps 2005 pgs ;119-134 Valeria Wagner
Shadows Collide with People, Pabellón Suizo, Ingrid Wildi Merino, 51nd Bienal de Venecia, Exposición Internacional de Arte, Venecia, Italia, catálogo de exposición 2005, Zurich, Stefan Banz, Editions Fink
Philip Ursprung, *Ours is a time of historical loss: The Video Essays of Ingrid Wildi*, en Shadows Collide with People, catálogo de la muestra presentada en el Pabellón de Suiza, 51a. Bienal de Venecia 2005, Zurich, Editions Fink, 2005
Katya García-Antón e Ingrid Wildi, *The Mirror Has No Memory*, entrevista, 2003, en catálogo de exposición, *De palabra en palabra*, Video Essays, Kunsthaus Aarau y Centro de Arte Contemporaneo Ginebra, Aarau- Ginebra, Edition Fink, Zurich, 2004
¿Aqui vive la Señora Eliana M… ? exposición *De palabra en palabra*, Ingrid Wildi: Aargauer Kunsthaus and Centre d'art Contemporain Geneva Text published in Artforum International, Magazine N.Y, USA, The Best 2004 December 2004 Hans Rudolf Reust.

Camilo Yáñez Pavez

www.cy.cl

Santiago, Chile, 1974
1993–1997 Licenciatura en Artes Plásticas, mención en Pintura, Facultad de Arte de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
1998–1999 Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
Desde 2003 Profesor en seminarios sobre actualización de arte contemporáneo, Escuela de Artes Visuales y Fotografía, Universidad UNIACC, Santiago de Chile.
Desde el 2007 es académico de la Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.
Desde 2010 Profesor de Gestión Cultural en la Academia de Artes Plásticas, Universidad del Desarrollo, Santiago de Chile.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.
Entre el 2001 y el 2008 fue curador de Matucana 100.
El año 2009 fue el co-curador general junto a Victoria Noorthoorn de la 7ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.

Selección de exposiciones

Putr_re, 11 Bienal de artes mediales, Santiago de Chile; 2013: *Stadium*, Arc en rêve Centre d_architecture, Bordeaux, Francia; 2013: *Memory_lost & found, Tou Scene_ØlHall. Stavange*, Noruega; 2012: *Soccer. Art and Passion*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, México; 2012: *Five Video Artist ar/ge* Kunst Galerie Museum is the Kunstverein of Bolzano, Italia; 2011: *Untitled* 12th Istanbul Biennial, Istanbul, Turquía; 2011: Estadio Nacional, 11.09.09, 12° Bienal de Estambul, Turquía; 2008: *Nunca hay que preguntar qué quiere decir*, Galería Moro, Santiago de Chile; 2007: *Percepción óptica e impreso histórico*, Galería L390, Santiago de Chile; 2006: *Óptica de impresición*, Sala Puntángeles, Valparaíso; 2004: *Simultánea multicolor*, Galería Animal, Santiago de Chile; 2004: *Proyecto O1*, Hamburgo; 2003: *El otro paisaje*, exposición en conjunto con Carolina Hernández, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile; *Cuatro pinturas murales para un solo problema*, Casa de la Cultura, Cauquenes, Chile.

Selección de publicaciones

Revisión técnica. 100 pintores, 1980–2010, Santiago de Chile, 2010
Maria Berrios, *Maneras de trasladarse, Chile. Behind the Scenes*, París, 2010
Rodrigo Galecio, "Lo múltiple no es lo arbitrario"; Justo Pastor Mellado, "Presentar la derrota"; Javier González, "Entrevista", en: *La historia inmediata*, catálogo de la exposición, Sala de Arte CCU, Santiago de Chile, 2009
Daniela Silva, "Bienal del Mercosur, primeros latidos", en: *El Mercurio*, 16 de julio, 2009
Soledad Zamora, "Camilo Yáñez hacedor for export", en: Revista *Arte al Límite*, 48, junio 2009
Daniela Silva, "El paisaje crudo de Camilo Yáñez", en: *El Mercurio*, 19 de mayo, 2009
Macarena García, "Camilo Yáñez el promotor del arte joven", en: *Artes y Letras*, de *El Mercurio*, 7 de septiembre, 2008
Catalina Mena, "Camilo Yáñez nuevo curador MERCOSUR", en: *Revista Paula*, junio 2008
Magdalena Aninat, "Camilo Yáñez las trampas de la percepción", en: Revista arte al límite, 31, mayo–junio 2008
Tomás Andreu, "Camilo Yáñez, el nuevo curador", en: Revista *Foco*, 76, 8, 2008
Gerardo Mosquera, *Arte reciente en Chile. Copiar el edén,* Santiago de Chile, 2007
Justo Pastor Mellado, *La letra y el cuerpo: envío chileno 5ta Bienal del Mercosur 2005*, catálogo de la exposición, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago de Chile, 2006
"El cultural", en: *CityScapes*, 2 de febrero, 2006
Periódico V Bienal Museo Nacional de Bellas Artes. Utopías de bolsillo, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2005
La persistencia de la pintura, catálogo de la exposición, V Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, 2005
Justo Pastor Mellado, "Interpelando la historia", en: *Revista Canecalón*, noviembre 2005
Guillermo Machuca, Camilo Yáñez: el otro paisaje, catálogo de la exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2003
Extremo centro: 7 espacios de arte contemporáneo, Área de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 2002

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 77 23-10-13 12:28

BIOGRAFÍAS AUTORAS Y AUTORES

Rodolfo Andaur
Maestría en historia del arte. Desde el 2007 realiza proyectos para difundir y analizar el arte contemporáneo en el norte de Chile.
Vive en Iquique, Chile.

Bertrand Bacqué
Doctor en Filosofía. Profesor de historia y estética del cine en Geneva University of Art and Design.
Vive en Ginebra, Suiza.

Fernando Balcells
Sociólogo y escritor. Co-fundador del Colectivo Acciones de Arte (CADA).
Vive en Santiago de Chile.

Kathleen Bühler
Investigadora de cine e historiadora del arte. Desde el 2008 dirige el Departamento de Arte Contemporáneo en el Kunstmuseum de Berna.
Vive en Zúrich, Suiza.

Ricardo Loebell
Docente de filosofía y estética. Escribe regularmente para el *Allgemeines Künstlerlexikon AKL*. Ha sido docente invitado en numerosas universidades.
Vive en Santiago de Chile.

Justo Pastor Mellado
Curador y crítico de arte. Su área de especialización es el tema de las transferencias y las filiaciones en el arte contemporáneo. Dirige el Parque Cultural de Valparaíso. Vive en Valparaíso y Santiago de Chile.

Sergio Rojas
Filósofo y doctor en literatura. Académico del departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre arte y cultura.
Vive en Santiago de Chile.

Philip Ursprung
Crítico, historiador y doctor en Arte Moderno y Contemporáneo e historia de la Arquitectura. Académico del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura, Swiss Federal Institute of Technologie Zúrich, ETH Zúrich. Ha publicado numerosos libros sobre arte y arquitectura.
Vive en Zúrich, Suiza.

Adriana Valdés
Escritora y crítica de arte. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre arte y literatura.
Vive en Santiago de Chile.

Paulina Varas Alarcón
Candidata a Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Investigadora y curadora independiente. Dirige la plataforma *www.cracvalparaiso.org*.
Vive, trabaja y escribe en Valparaíso, Chile.

Ingrid Wildi Merino
Artista visual, Investigadora y Profesora en el Master de Geneva University of Art and Design y Master en Prácticas Escénicas y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.
Vive y trabaja en Biel - Bienne y Ginebra, Suiza, desde 1981.

AGRADECIMIENTOS

Auspiciadores del proyecto *Dislocación*

FONDART Fondo Nacional de las Artes, Chile
Pro Helvetia, Suiza
DIRAC, Chile
Bicentenario Chile
Fundación Pablo Neruda, Chile
Centro Cultural de España, Chile
Avina Stiftung, Suiza
Stanley Thomas Johnson Stiftung, Suiza
Stiftung GegenwART, Dr.h.c. Hansjörg Wyss, Berna, Suiza
Presence Suisse, Suiza
Embajada de Suiza en Chile, Santiago de Chile

Instituciones que ayudaron al proyecto *Dislocación*

Galería Metropolitana, Santiago de Chile
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (MNBA)
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile (MSSA)
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (MAC)
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile (MMDH)
Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile
Cine Arte Alameda, Santiago de Chile
Canal Señal 3 de La Victoria, Santiago de Chile
Librería Ulises, Santiago de Chile
Kunstmuseum de Berna, Suiza

Colaboradores

Geneva University of Art and Design, Geneva, Suiza
Bern University of the Arts, Berna, Suiza
University of Zurich, Zurich, Suiza
Institute for the History and Theory of Architecture (gta), ETH Zurich D-ARCH
Department of Architecture, Zurich, Suiza
Municipalidad Pedro Aguirre Cerda
Viñedos Emiliana, Santiago Chile
Goethe-Institut Chile, Santiago de Chile

Media Partner

The Clinic, Santiago Chile
Televisión Nacional de Chile, Santiago Chile
ARTV Canal de Arte y Cultura, Santiago Chile
Radio Cooperativa, Santiago Chile
Fundación Pablo Neruda, Santiago Chile
Supervisión, Santiago Chile
Universidad Diego Portales, Santiago Chile

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 78 23-10-13 12:28

Personas que apoyaron el proyecto *Dislocación*

Vania Aillon
Luis Alarcón
Maricruz Alarcón
Alejandro Albertini
Pamela Alegría
Mari Alessandrini
Jose Ancán
Rodolfo Andaur
Eliana Arévalo
Karen Atala
Pedro Avilés
José Balmes
Fabiana de Barrios
Antonio Bascuñán
Felipe Berguño
Judit Bonisch
Alberto Borja
Tomás Bradanovic
Francisca Braithwaite
Jorge Brantmayer
Michel Brault
Evelyn S. Braun
Andrea Brauweiler
Varina Brodsky
Francisco Brugnoli
María José Bunster
Marianne Bürki
Maelle Camus
Alain Cavalier
Magherita Cascio
Carol Celis
Sonia Churupa
Gonzalo Cueto
Donigan Cumming
Sergio Da Costa
Raymond Depardon
Alfonso Díaz Manríquez
Monika Diener
Richard Dindo
Gabriel Donoso
Alonso Duarte
Andreas Fontana
Michel Favre
Guillermo Fiallo
Patricio Fernández
Tomas Fernández
Juan Agustín Figueroa
Veronika Fischer
Isabel Fluri
Andreas Fontana
Roser Fort
Patricio Fuentealba
Damir Galaz
Rainer Ganalh
Macarena García
Katya García-Anton
Anne Marie Geissbühler
Wilson Gómez
Jean Pierre Greff
Constanza Güell
Bernardo Guerrero
Daniela Grossi
Josefina Guilisasti
Reinhard H. Mainworm
Patricia Hakim
Joana Hadjithomas & Khalil Joreige
Heidi Hassan
Deborah Herring
Carolina Herrera
Lukas Heuss
Thomas Hirschhorn
Luisa Hüsler
Milan Ivelic
Patric Jean
Khalil Joreige
Abbas Kiarostami
Carlos Klein
Marlies Kornfeld
Maya Koza
Matías Laso Polanco
Rodrigo Lobos
Ricardo Loebell
Pedro Mallol
Cuauhtémoc Medina
Fernand Melgar
Justo Pastor Mellado
Catalina Mena
Eliana Merino
Emilio Marín
Yohanna Martínez
Ute Meta Bauer
Rodrigo Moreno
Juan Pablo Moro
Jo Muñoz
Ireneo Nicora
Claudia Núñez
Pedro Órdenes
Alejandra Orellana
Iván Osnovikoff
Ernesto Ottone
Mario Pacheco
Rithy Panh
Javiera Parada
Lucio Parada
Sergio Parra
Jean Perret
Artavazd Peleshian
Natascha Pressaco
Alejandra Prieto
Teresita Raffray
Andreas Regli
Hans Rudolf Reust
Enrique Rivera
Carolina Rodríguez
Claudio Rojas
Sergio Rojas
Lotty Rosenfeld
Guillermo Ross-Murray Lay-King
Nicolás Rupcich
Ana María Saavedra
Beatriz Salinas
German Salinas
Mariana Sanfuentes
Ana María Sanhueza
Josef Schnyder
Claudia Seguel
Allan Sekula
Wendy Shaw
Urs Staub
Isabel Stierli
Claudia Toro
Jorge Fernando Torres
Rosa Troncoso
Bruno Ulmer
Philip Ursprung
Adriana Valdés
Cristian Valenzuela
Natalia Valenzuela
Paulina Varas Alarcón
Rodrigo Vergara
Cristina Vega
Nurf Vega
Angelo Villavecchia
Laura von Niederhausen
Wu Wenguang
Frank Westermeyer
René Wochner
Hans Rudolf Wildi
Claudia Zaldívar

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 79 23-10-13 12:28

Créditos fotográficos

Fotografía Portada: Arica y Norte de Chile, No lugar y lugar de todos: Ingrid Wildi Merino
Diagrama Dislocación: Ingrid Wildi Merino, p. 1
Fotografías del Simposio en el Kunstmuseum de Berna:
Nicolás Rupcich, pp. 4 - 6 y Daniela Montané, p. 7
Fotografías del Puerto de Arica (detalle): Ingrid Wildi Merino, pp. 8, 9
Fotografía del afiche de Milton Friedman anunciando la exposición Dislocación en toda la ciudad de Santiago de Chile, 2010: Ingrid Wildi Merino, p. 16
Fotografía instalación Cuenta Regresiva, de Lotty Rosenfeld,
en Dislocación, MSSA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 22
Fotografía (detalle) pliegos de estampillas con retrato de Clotario Blest, La cordillera de los Andes (CB), de Alfredo Jaar, Dislocación, MAC, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 22
Fotografía de camión atravesando Santiago con la proyección de videos de Campos de luz, de Juan Castillo, para Dislocación, Santiago de Chile 2010: Juan Castillo, p. 22
Fotografía de vista de la intervención de Radio Ideal, de Mario Navarro, para Dislocación, MMDH, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 23
Fotografía de la instalación invest & drawwipe, RELAX (chiarenza & hauser & co) para Dislocación, MSSA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 23
Fotografía de la instalación Sahara Chronicle de Ursula Biemann, para Dislocación, MNBA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 24
Fotografía de la instalación,Y con ansias están esperando los barcos que... de Boisseau y Westermeyer, para Dislocación, MSSA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 25
Fotografía de entrevista con Toni Negri,durante su encarcelamiento en Roma, 2001:Rainer Ganahl, p. 26
Fotografía de la performance de Gordon Matta-Clark en Nueva York, USA,
Fresh Air Cart, 1972: Jürgen Sindermann, p. 27
Fotografía sin título, detalle instalación Gordon Matta-Clark,
MNBA, Santiago de Chile, 1971: MNBA, p. 27
Fotografía de la instalación, Sahara Chronicle de Ursula Biemann en Dislocación,
MNBA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 43
Fotografía de la proyección en el camión del video Campos de Luz de Juan Castillo,
en Dislocación, MMDH, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 47
Fotografía de la instalación Decreto público no habitable, de OOO Estudio,
en Dislocación, MAC, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 49
Fotografías de la instalación Made in Tunnel of Politics, para Dislocación,
Galería Metropolitana, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 51
Fotografia de la instalación La cordillera de los Andes (CB), para Dislocación,
MAC, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 53
Fotografías de la instalación Biblioteca de la No-Historia de Chile, para Dislocación,
librería Ulises Lastarria, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 55
Fotografia de la instalación Made in Chile, para Dislocación,Galería Gabriela Mistral,
Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, pp. 57, 58, 59
Fotografías de la intervención para Dislocación Radio Ideal, MSSA,
Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, pp. 60, 61
Fotografías de la instalación Lengua izquierda, para Dislocación,
MSSA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, pp. 62, 63
Fotografías de la instalación invest & drawwipe, para Dislocación,
MSSA, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, pp. 64, 65
Fotografías de la instalación Cuenta Regresiva en Dislocación en MSSA,
Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 67
Fotografías de la instalación Arica y Norte de Chile - No lugar y lugar de todos,
2010 – 2011: Jorge Brantmayer, Nicolás Rupcich, p. 69
Fotografías de la instalación Estadio Nacional, 11. 09. 09 de Camilo Yáñez,
en Dislocación, MMDH, Santiago de Chile, 2010: Jorge Brantmayer, p. 71

31467_Cat Dislocacion Correg.indd 80 23-10-13 12:28